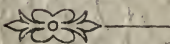
PICOTAS FALCÃO

DA EVOLUÇÃO DOS ESTYLOS

E DOS

Methodos na pintura expressiva

e nas artes decorativas

1906
Papelaria e Typ. Estevão Nunes & F.os
58, RUA AUREA, 60
LISBOA

DA EVOLUÇÃO DOS ESTYLOS

E DOS

Methodos na pintura expressiva e nas artes decorativas

POR

Picotas Falcão

1906
Papelaria e Typ. Estevão Nunes & F.os
58, RUA AUREA, 60
LISBOA

Ao meu filho

Alberto

Alumno da Real Academia
das Bellas Artes de Lisboa

AO LEITOR

Não tem o auctor d'este pequeno livro a pretenção de resolver o mais insignificante problema d'arte, nem tão pouco a de intrincar doutrinariamente o que já está feito.

A sua competencia technica, não lhe permitte vir em attitude pontifical fazer assumpto novo, ou dizer coisas que ignoradas sejam por todos aquelles que mais ou menos se dedicam a taes assumptos.

Vem apenas com a idéa preconcebida de reunir em volume apontamentos de carteira, tirados de impressões recebidas em horas de religiosidade artistica.

A reunião d'esses apontamentos enfileirados pela ordem da sua gradação na evolução das artes, explica o titulo da obra, o qual sem esta observação pareceria algo pretencioso.

Tudo o que aqui se diz está dito e a idéa de lançar taes apontamentos no mercado só se explica pela

grande vontade de os pôr ao serviço de todos aquelles que, não tendo tempo de sóbra para infólias investigações, teem comtudo o desejo de não ignorar taes assumptos que constituem hoje a báse de educações definidas. Por isso, sem preconceitos de escola, nem imposições de especie alguma, para aqui transladâmos os apontamentos que monologando andavamos, os quaes ficarão para nós, como memorandum do vásto formulário que anda dispérso em trabalhos especiaes, e para o leitor como provocação a estudos de maior monta. Tanto mais que, sendo a arte uma manifestação necessaria a toda a sociedade humana entendemos que ninguem se deve alheár, nem das suas manifestações, nem do seu culto, para o desenvolvimento do qual todos devemos concorrer.

O Auctor

CAPITULO I

Da Evolução Esthetica

Foi a architectura, em todas as epocas, a expressão das necessidades do individuo na sociedade. A historia do homem está escripta com rijos materiaes, que nos dão a conhecer a sua maneira de sêr e existir, é pois, historiando a esthetica do passado, representada nos seus monumentos, que vamos começar este primeiro capitulo.

Evidentemente é ás idéas e aos sentimentos religiosos de cada povo, que se devem as primeiras manifestações da arte.

Os dolmens, os tumulos, o cromlech, e o menhir não tiveram outra origem.

Podemos dizer que até á renascença continuou a influencia da idéa religiosa a sêr o unico movel, por assim dizer, das descobertas do espirito humano no campo da arte. O homem tirou do producto natural as mais caprichosas fórmas artisti-

cas para adornar os seus idolos. Assim, o tronco da arvore, encimádo pela ramaria, deu-lhe a idéa da columna e do capitél e os caprichos da vegetação nas suas linhas geraes, serviram-lhe para aformoseár os logares onde residiam os seus Deuses.

A' precisão que o homem teve de creár symbolos para as suas idéas religiosas e representações materiaes para as suas entidades abstractas, se deve na arte o começo da gravura, da esculptura e da pintura.

Apezar da evolução esthetica estar radicada na arte egypcia, pois que os egypcios tiveram a primogenitura da civilisação, diremos comtudo, que elles não foram completamente originaes.

De resto a originalidade completa crêmos bem que não existe, visto que, cada individuo apparece na vida com as faculdades que lhe são proprias e com a preparação anterior á sua acção, e os Egypcios tiveram evidentemente por herança as idéas da Azia Occidental, mas, apezar d'isso, foi o povo que por tal modo desenvolveu essa herança, que ella constituiu a base onde havia de assentar a arte de ulteriores civilisações.

Repetimos, que nem a indole d'este trabalho, nem a competencia do seu auctor, dá para explanar tão monumental assumpto o qual apenas nos interessa para a comprehensão da ordem evolutiva que vamos emprehender, descrevendo a vôo de pássaro, a influencia que teve na evolução esthetica de cada

povo, a sua orientação no ideal creado para satisfazer as suas precisões religiosas.

A religião do Egypto é sobria e sevéra e a sua arte resente-se d'essa severidade que é copia fiel dos sentimentos do povo e da sua maneira de sêr. —O pensamento dominante dos egypcios é a vida eterna que procede a mórte. — Este pensamento constante traduz-se nas suas obras — ellas são grandiosas e solemnes, mas mysteriosas e funebres como a morte. Em presença das suas pyramides e das suas Sphinges, o homem sente-se pequeno, acanhado e timido como se estivesse em frente d'um problema obscuro.

O pêso de taes monumentos repousa sobre cadaveres de milhares de escravos que trabalharam até ao esgotamento na sua construcção.

A' arte egypcia segue-se a arte chaldeo assyriana a qual se desenvolveu na bacia do Tigre e do Euphrates. — E' uma arte guerreira pesáda e rude subjugada a um thema designativo d'uma tendencia.

Nas costas da Syria desenvolveu-se a arte phenicia a qual sem originalidade se resentiu das influencias do Egypto e da Assyria.

Foi propagada pelo commercio phenicio na bacia oriental do mediterraneo e na ilha de Cypre. A Judéa e a Persia, tiveram na arte antiga um papel secundario.

Passando á arte Grêga vêmos que ella contém

em si todo o conjunto da sua civilisação. E' fóra de duvida que a arte hellenica tirou a sua origem das artes do Oriente, todavia ella formou um caracter seu, muito original e inconfundivel.

Desenvolveu-se ao serviço d'uma religião, mas deve os seus progressos á observação fiel da natureza e ao sentimento harmonico das proporções.— Podemos dizer que este pequeno povo foi o inventor de quasi toda a civilisação moderna. — O que caracterisa a nossa civilisação é a liberdade, o que caracterisou a civilisação grega foi a liberdade do seu povo.

Foram os gregos que nos ensinaram, nas suas fórmas concrétas, as grandes maximas d'uma aspiração ideal para a realisação d'um pensamento unico e universal.—O traço caracteristico da arte grêga é a sua vida harmoniosa, bella, livre e sublime. — Toda a obra grega parece natural e viva, as suas estatuas parecem mover-se, olhar, fallar e sorrir. Tudo nos faz sentir a vida e desejal-a, exprimindo-a com amor. Se a arte egypcia nos causa admiração e pavôr a arte grêga inspiranos, nas suas linhas graciosas, os mais bellos sentimentos e produz-nos a consciencia da nossa força e da nossa superioridade. — Refere-se Vitruvio a uma lei de Efeso que regulava os orçamentos nas obras de architectura. — Por acharmos curiosa essa lei para aqui a transcrevemos.—O architecto antes de emprehender qualquer obra publica de-

via declarar o seu preço dando como fiador dos seus contractos todos os seus bens. Se a despeza da obra não excedesse a do ajuste era recompensado; — se ella importasse n'uma quarta parte mais, o Publico pagava o excedente, mas se importasse em mais da quarta parte a quantia a mais, era paga pelo architecto. Este era em resumo o espirito d'essa lei.

*

* *

Já os Grêgos tinham creado uma arte divina ainda os Romanos eram uma grosseira horda de salteadores.—E' evidente que a arte romana é filha da grêga, todavia devemos notar que a Italia central, dez seculos antes da nossa éra, foi berço da arte Etrusca, por isso diremos que os etruscos foram os intermediarios entre os grêgos e os romanos.— Cêrca do anno mil, antes da nossa éra, os emigrantes vindos pelo mar da Lydia estabeleceram-se na Italia Central e misturaram-se com as populações indigenas formando assim as báses da confederação etrusca.—A Etruria foi conquistada pelos Romanos no anno 283, antes da nossa éra.—Vem a proposito notar que os vásos pintados, chamados etruscos, são na sua maioria vasos antigos importados dos grêgos pelos etruscos. — De résto o que esta civilisação no seu inicio, tinha de mais original era o reflexo da civilisação grêga. — Asiatica,

e Atheniense.—Os etruscos o que tinham era riquesa com que pagar, e gosto para adquirir taes objectos.—Não se póde negar, comtudo, que houve mais tarde na Etruria escolas locaes que imitavam as escolas grêgas sem, todavia, abdicar do seu feitio já então formado por um temperamento de certa originalidade, e como exemplo diremos que nas curiosas pinturas do sepulchro chamado de *François,* cremos que por ser este o nome do seu descobridor, em Vulci, se vê que o assumpto é grêgo mas a factura é etrusca. Esta factura é, podemos dizer, um mixto de grêgo e de italiano ainda em estado de rudez. — Para bem se conhecer a evolução da arte etrusca temos que ir de preferencia estudal-a nas ruinas dos seus templos dos seus tumulos, ornados de pinturas e de baixos relevos, bem como nas suas estatuas, mas nunca nos seus vasos que em geral são a perfeita imitação dos vasos grêgos. — Podemos dizer, pelo que deixamos analysado, que a arte Romana nasceu da arte etrusca e recebeu depois, quando os romanos evadiram a Grecia, influencia accentuada e directa da arte grêga.

Tornados os romanos ricos e senhores do mundo mandaram vir artistas grêgos que lhes ensinaram a trabalhar proficientemente as obras d'arte. — Foi então que, emancipados das copias servis dos grêgos, crearam um caracter proprio e bem distincto.—Povo vigoroso, conquistador e trium-

phante, construe os seus monumentos segundo essa orientação.

Se por vezes são faltos de elegancia na sua obra. nunca o são de força, grandeza e opulencia.—Os seus templos e os seus theatros são inspirados dos modelos grêgos todavia mistér é confessar que as suas arenas, entre as quaes podemos citar o Colyseu de Roma são creação sua, bem como confessaremos tambem que os seus arcos de triumpho tiveram por certo origem mais nos seus prototypos das portas das cidades etruscas, que nos monumentos commemorativos do mundo hellenico.

As cupulas vieram do oriente, todavia é fóra de duvida, que na Roma antiga foi conhecido este processo de cobertura, pois que ainda hoje a podemos vêr no Pantheon de Agrippa transformado em egreja. — Não nos offerece a architectura grêga modelo algum de abobadas ou zimbórios, todavia hoje é ponto assente que os Assyrios não desconheciam taes construcções e é provavel que os Etruscos tivessem recebido do oriente a fórmula de construir as abobodas e a transmittissem aos Romanos.

Ha hoje quem affirme que a abobada, que já citámos, do Pantheon romano foi edificada, não no tempo do Imperador Augusto como se julgava, mas sim no de Adriano (117-138) é esta uma data importante na historia da arte pois que ella marca a maneira definitiva de construir n'aquella epoca, a

qual na sua evolução, devia mais tarde produzir a architectura byzantina, a romanica e até a gothica.

Depois do primeiro SECULO da nossa éra até ao XVI o problema das construcções das abobadas não cessou de preoccupar os architectos e as diversas soluções que elles procuravam achar para resolver tal poblema, influiram sobremaneira na successão dos estylos.

Quando tratarmos do estylo byzantino darêmos mais desenvolvimento a este assumpto.

Para bem apreciarmos da pujança romana na sua arte e na sua grande opulencia no viver vamos transcrever aqui o que nos diz Gabriel Peignot na parte do seu livro que trata do luxo dos romanos não só nas suas edificações como tambem no seu mobiliario e mais riquezas particulares.

Certas casas que pertenciam a particulares custavam quantias enormes, como a de Publius Claudius, quatorze milhões e oitocentos mil sestercios (523:080$000 réis); a de Lucullos 225:000$000 réis; a de Cicero 126:000$000 réis.

A paixão dos quadros fez-se sentir em Roma quando L. Mummius trouxe alguns da Grecia no anno 446 a C. Entre os que foram postos á venda havia o Baccho de Aristides de Thebas pelo qual Attalos offerecera vinte e oito talentos e meio (20:520$000 réis). O Alexandre fulminante de Apelles, roubado do templo de Diana em Ephesso, fôra pago ao pintor por vinte talentos de oiro

(17.280$000 réis), fôra depois vendido por tantas moedas de oiro quantas tinham sido necessarias para o cobrir completamente. M. Agrippa deu aos habitantes de Kyziko 41.118$660 réis por um Ajax e por uma Venus; uma *Venus saindo do mar* foi paga por 86.400$000 réis; *Ajax furioso* e a *Medéa matando os seus filhos* por 51.120$000 réis. Tiberio, tendo de escolher uma somma avultada de réis, ou um quadro de Atalanta e Meleagro preferiu o quadro.

Roma possuia no tempo dos Imperadores setenta mil estatuas, Lucullus trouxe uma do Ponto que custára 432.000$000 réis. A estatua colossal de Mercurio, obra do Zenodoros, custou dez annos de trabalho, e 144.000$000 réis. Os Romanos serviam-se de mesas de extrema magnificencia feitas de madeira rarissima e lavradas com arte infinita. Caius Gracchus tinha uma a que serviam de pés dois golphinhos de prata massiça, que lhe custaram 180$000 réis por arratel. A famosa mesa de Ptolomeus, rei da Mauritania, que era de limoeiro de tres dedos de espessura, e de quatro pés e meio quadrados, devia valer um thesouro. Cicero pagou uma de limoeiro por 36.000$000 réis; Gallus Assinius tinha uma de 39.600$000 réis; Nonius, liberto de Tiberio, uma de limoeiro com quatro pés de largura, dois de espessura. Seneca possuia quinhentas de tres pés, todas de limoeiro com os pés de marfim.

Os leitos eram tambem luxuosissimos, tanto os chamados *cubiculares* para dormir, como os *triclinarios* para estar á mesa, e em pequenas alcôvas simplissimas, e não tinham nem docel nem cortinados. No tempo de Augusto as triclinarias eram muitas vezes de limoeiro, recamadas de laminas de prata, ou marchetadas e cinzeladas de ouro, de marfim, de tartaruga, madre perola e de muitas pedras preciosas.

Estendiam-se por cima cobertas riquissimas, uma das quaes foi vendida por 28:800$000 réis no tempo de Catão. Néro comprou uma de muitas côres pelo preço de 139.500$000 réis. Os leitos nupciaes deviam tambem custar preços exorbitantes.

O luxo das taças e das chavenas que ornavam os aparadores excedia todos os limites. L. Crassus tinha duas taças cinzeladas por Mentor que custaram 3.600$000 réis. Os vasos murrhinos eram muitissimo procurados e um chegou a ser vendido por 60.480$000 réis. S. Petronius, personagem consular, condemnado á morte por Nero, quebrou antes de ir para o supplicio um vaso murrhino do valor de 259.200$000 réis só para que o tyranno não ficasse com elle. A imperatriz Livia offereceu ao Capitolio um vaso de crystal que pesava cincoenta libras.

Os romanos gastavam tambem immenso em pratos de prata; Sylla tinha dois que chegavam a pesar

duzentos marcos, e Plinio accrescenta que se encontrariam quinhentos em Roma de peso egual. Esse luxo augmentou no tempo dos Imperadores; e um escravo de Claudius, thesoureiro na alta Hespanha, mandou fazer um vaso para o qual foi necessario fazer de proposito uma fundição. Era de prata pura, de quinhentas libras de peso, e nas refeições punham-no entre oito pratos que pesavam cem marcos cada um.

Vitellius mandou fazer um por esse modelo, e chamou-lhe o *escudo de Minerva*. Não eram menos prodigos em lampadas e candelabros, cuja fórma e cuja materia eram variadissimas.

Peignot dá emfim uma avaliação das riquezas de differentes cidadãos, segundo os esclarecimentos dados pelos auctores antigos; e, apezar de haver talvez algumas inexactidões nas suas apreciações e nos seus calculos, a sua tabella offerece pelo menos termos preciosos de comparação:

Sylla possuia segundo elle diz 27.000:000$000 réis.

O comediante Proscius pelo menos 3.600:000$000 réis.

O tragico Esopo 900:000$000 réis apesar de ser enormemente prodigo a ponto de gastar réis 3:600$000, n'um jantar.

O rico Publius Crassus tinha 10.800:000$000 réis

em terras, e quasi outro tanto em casas em Roma, em escravos e em rebanhos.

Emilius Scaurus genro de Sylla 14.400:000$000 réis.

Demetrius, liberto de Pompeu, um capital de 13.456:000$000 réis.

O orador Hortensius ganhou pela sua eloquencia na tribuna 3.600:000$000 réis.

Milo, partindo para o exilio, depois do assassinio de Clodius levou para Marselha uma bôa parte da sua riqueza; o que foi, fóra isso, confiscado para pagar as suas dividas, subiu a 2.700:000$000 réis.

Lucullos tinha perto de 21.600:000$000 réis.

Quando morreu, os peixes do viveiro de uma das suas casas de campo foram vendidos por 144:000$000 réis.

Sallustius deixou 14.400:000$000 réis.

Marcus Antonius possuia o valor de réis 21.600:000$000.

Virgilio deixou 348:736$320 réis.

Tudo proveniente de dadivas de Augusto. Octavia mandou-lhe dar 9:360$000 réis, pelo *Tu Marcellus eris.*

Augusto deixou 36.000:000$000 réis.

Em vinte annos recebera em presentes e heranças mais de 18:000$000 réis.

O celebre gastronomo Apicius tinha uma riqueza de 3.487:308$120 réis, e quando viu os seus ha-

veres reduzidos a 360:000$000 réis matou-se com medo de morrer de fome.

Tiberius possuia 90.000:000$000 réis.

Calistus, liberto de Caligula, tinha 7.200:000$000 réis.

Narciso, liberto, depois secretario de Claudius juntou 9.000:000$000 réis.

Seneca o philosopho tinha 10.800:000$000 réis.

Plinio o Moço 3.600:000$000 réis.

*

*   *

A arte romana desappareceu com a evasão dos Barbaros.

Estes povos grosseiros e selvagens não podiam comprehender nem respeitar a civilisação romana por isso a destruiram.

Em Bysancio se refugiaram os imperadores romanos. Em Hespanha os arabes tinham fundado um reino florescente. Foi n'estes dois logares que brilhou a nova luz que illuminou o mundo. Refugiádos em Bysancio os artistas romanos trouxeram os principios e as tradicções das suas artes, por isso a arte byzantina se resente da romana, todavia, os elementos componentes differem d'esta, porque os artistas eram christãos e viviam ás portas do Oriente.

As idéas christans e a influencia da arte orien-

tal deram á arte byzantina um profundo cunho de originalidade que attingiu o seu maior desenvolvimento no SECULO VI sob o imperio de Justiniano.

Em França, na Allemanha e na Inglaterra começaram a apparecer os caractéres do estylo byzantino nos fins do SECULO X e principios do SECULO XI.

Edificaram-se n'estes paizes egrejas inteiramente ao modo oriental, não com a fórma da cruz latina, mas com a da cruz grêga, e com uma ou muitas cupulas de grandes dimensões. No nosso paiz, porém, observa-se apenas em cértos membros architectonicos e respectiva ornamentação d'algumas egrejas, os caracteres byzantinos, conservando inalteravel a fórma da cruz latina.

Se bem observarmos uma egreja byzantina encontraremos as columnas grêgas e romanas ou compostas d'estes dois elementos.

Encontraremos tambem a fórma da cruz, como elemento christão, e a cupula redonda como elemento oriental. A arte byzantina penetrou no oriente em todos os paizes christãos do rito grêgo, Russia, Servia, Armenia etc. e no occidente exerceu influencia sensivel especialmente em certas regiões da Italia, taes como a Sicilia, Calabrêa, Ravêna, Veneza etc. A mais importante innovação na architectura d'esta epoca consiste nas cupulas, que vieram a tornar-se a parte principal dos tem-

plos modernos.—Como já dissemos, os grêgos não conheceram o verdadeiro zimborio, isto é, essa construcção circular, espherica no alto, mais ou menos elevada, mais ou menos larga, assente sobre pilares ou massiços que formam um quadrado ou um polygono, nem as abobodas pendentes, em que se estriba o tambor, sobre que descança a cupula propriamente dita, ou como ainda hoje se diz o barrête. — A cupula de pendentes é pois um dos caracteres fundamentaes do estylo byzantino que aliás é herdado de estylos antiquissimos.

Foi na egreja de Santa Sophia que teve começo o desenvolvimento completo das abobodas *pendentes,* as quaes ṅascendo dos angulos do quadrado fundamental vão fórmar a base circular da cupula, arrojo este que lhe augmentou a magestade, (posteriormente levantavam-se sobre o tambôr) como se vê, esta disposição da aboboda deu logar a desenvolverem-se mais vástas proporções no edificio e ao apparecimento de novos motivos architectonicos. Se bem que o termo *pendentes* seja geralmente adoptado achamos preferivel a designação antiga de *Perxina* dada á porção da aboboda de fórma especial que a ajuda a sustentar. N'um diccionario de technologia portuguez, algo insufficiente encontramos o termo *Perxina* com a seguinte designação: «porção de aboboda de fórma triangular que ajuda a sustentar um corpo saliente, como guarita etc.»

E no mesmo diccionario o vocábulo *Pendente* designativo da «parte da aboboda suspensa entre os arcos d'um zimborio, cupula ou tecto, e fóra do prumo das paredes», e accrescenta: «Os pendentes são triangulares, seguindo a curva dos arcos entre os quaes são feitos a fim de quando chegados á altura dos fechos d'estes tenham formado um circulo sobre que cresça a construcção superior».

Dadas as designações d'estes vocabulos fica a cargo do leitor destrinçar qual a differença que ha entre *Perxina e Pendentes* para nós a palavra *pendente* do francez *pendentif* tem por vezes a mesma segnificação de Perxina, todavia não nos dá idéa do objecto descripto que longe de ser pendente é um supporte bem agarrado ao elemento principal.

No *Lexique des Termes d'Art* de Jules Adeline vêmos o pâlavra *pendentif* designando dois elementos archítectonicos differentes um dos quaes achamos perfeitamente orientado com essa designação. Assim: Pendentif, segundo o referido auctor, é, na architectura gothica, a chave da aboboda que cae perpendicularmente como apendice decorativo, como se fôra um nó resaltando do rosáceo, e na architectura classica é o elemento por nós já descripto sob a palavra *pendente* com a mesma significação que lhe dá o auctor do diccionario portuguez de technologia artistica.

Pelo que deixamos exposto, e sem entrarmos em outra ordem de considerações, diremos que

achamos preferivel o têrmo *perxina* para designar o estribo ou o potente elemento archítectonico que nasce dos angulos fundamentaes como ponto de apoio d'essa arrojada construcção e *pendente* á saliencia decorativa que parte da chave da aboboda.

Sem nos determos em mais detalhes sobre a arte byzantina e passando á arte arabe diremos que ha quem affirme que esta é original e sem herança, disparate este que não perfilhamos pelos seguintes motivos:

Quando os arabes, no SECULO VII evadiram a Syria e o Egypto encontraram n'estes logares uma tradicção formada por diversos elementos, entre os quaes prodominava o byzantino e foi por certo na tradicção byzantina que se inspiraram modíficando ao seu gosto as novas fórmulas achadas. N'essa modificação entra como factôr importante a sua religião, a qual, fiel ás prescripções do alcorão, prohibia em geral a representação da figura humana, por isso, tendo que adoptar uma decoração geometrica tirou effeitos originaes d'essa decoração á qual chamamos arabesca.

Assentamos pois que a arte arabe se desenvolveu sobre a influencia da arte byzantina e da arte Pérsa, para esta ultima já tinham contribuido os modelos assyrios e egypcios.—Os arabes adoptaram a cupula byzantina nas suas mesquitas e foi só mais tarde que elles desenvolveram as fórmas mais caprichosas da sua architectura, taes como

o arco quebrado e de ferradura tornando-se na ornamentação pelo conjunto dos motivos que já observamos, d'uma original phantasia.—Taes motivos multiplicam-se ao infinito e dão logar a um conjuncto harmonioso.

Todavia devemos confessar que é do prodigio das suas côres, empregadas na sua architectura que elles tiram a sua maior originalidade.

*

* *

Passando á renascença da edade média diremos que essa evolução na arte proveio dos conventos, pois que eram os frades os unicos possuidores da noção mais ou menos verdadeira das coisas e dos factos, e a sua instrucção em assumptos de arte era tão desenvolvida como em geral o era em todos os assumptos. — Os conventos foram cofres onde se guardaram por muito tempo os conhecimentos humanos.

O resto do povo divide-se em duas classes, uma composta de guerreiros, barões e senhores feudaes rudes e ignorantes a outra comprehendendo uma multidão obscura de escravos obrigados a servir e a enriquecer os seus senhores.—Todos os que tinham qualquer desejo de se instruir, qualquer delicadeza de alma, se refugiaram nos conventos e foi com os elementos archivados em taes

cofres que se creou o estylo designado, em 1825 por Arcisse de Caumont por estylo Roman ou Romance como é conhecido entre nós.—Os italianos chamam a este estylo *lombardo;* os francezes *romanico;* os allemães *teutonicos;* os inglezes *sajon* e os hespanhoes *gothico antigo, asturiano* e *gallêgo,* todavia como é mais conhecido, por sêr a designação mais apropriada, é por romanico.

Crêmos que se déve este estylo á aliança do byzantino com o romano degenerado.

Os caracteres da arte Romanica são a fórça a robustez, um sentimento profundo e sinceramente exprimido.—No primeiro periodo; com ienexperiencia e *gaucherie*, nos outros já mui pouco senhores de sua arte por um cunho muito original e inconfundivel e por uma fé ardentissima. Foi com estes elementos que se formaram os verdadeiros artistas christãos e as suas principaes obrás foram as egrejas nas quaes se sente que a crença de taes artistas é grande como grande é o esforço que elles fizeram para enriquecer tal architectura, mas, apesar da sua boa vontade nunca souberam unir á solidez dos seus monumentos a ligeira elegancia dos grêgos ou dos arabes.—O que elles fizeram foi accumular pedras sobre pedras para fazerem grande e solido. — Muros e columnas d'uma espessura enorme como enorme era a sua fé.

Podemos dizer que este estylo foi a infancia do gothico ou por outra o romanico é a infan-

cia e o gothico a idade veril da arte christã.

Este termo de *Arte christã* foi empregado no SECULO XIX pelo historiador Alexis Rio fallecido em 1874 e designa as manifestações da arte religiosa desde as primeiras pinturas nas Catacumbas de Roma até aos nossos dias, isto nos paizes onde o christianismo prevaléce, todavia, o uso estabeleceu que se reservasse a designação de *Antiga Arte Chistã* á do occidente christão até Carlosmagno depois do qual começa *a epoca romanica.*

E á arte do oriente christão, depois que Byzancio se tornou capital no anno 330, da nossa éra, até pouco depois da tomada de Constantinopla se chama *Arte byzantina.*

E' evidente que foi a basilica romana transformada em templo christão que produziu o estylo latino.

Destinada pelos romanos ás suas transacções commerciaes tinha a basilica a forma oblonga dividindo-se no sentido do seu comprimento em tres náves e no da sua largura em duas regiões.

Como se vê esta disposição adaptou-se facilmente á liturgia christã. As náves lateraes serviram para a divisão dos dois sexos, a náve central reservou-se ao côro e ao baixo cléro sendo a região superior, elevada sobre degraus, consagrada ao serviço divino pois que era onde estava o altar-mór, que occupava o centro.—O alto cléro sentava-se em hemicyclo ao fundo.

Entrámos pois no periodo francamente romanico e vamos elucidar o leitor sobre a fórma evolutiva que tomou este estylo.

Da-se o nome de *periodo romanico* como já dissemos ao periodo que vae desde a queda do Imperio romano, em que a architectura usada foi evidentemente a romana-degenerada, até ao SECULO XII.—Este periodo póde-se dividir em duas epocas, a primeira que vae do SECULO V ao SECULO XI caracterisado, em que prodomina e romanico primitivo; e a segunda comprehendendo parte do SECULO XI e XII caraterisado pelo *romanico secundario.*

No periodo primitivo muitos edificios gallo-romano são apropriados ás necessidades do culto e outros são expropriados extraindo-se d'elles material trabalhado, com o qual se faziam novas construcções.

No *periodo secundario* que começa no fim do SECULO X a architectura aperfeiçoa-se caminhando gradualmente na sua evolução até ao SECULO XII.

No estylo romanico as portas constituem a parte mais importante da fachada.

Todas decoradas de archivoltas, de molduras variadas, assentes em columnas perfeitas dão assim o caracteristico mais saliente d'esta architectura no seu periodo aureo.

N'alguns edificios do SECULO XI e XII já se notam por cima da porta de entrada janellas circulares

as quaes reapparecem mais tarde no estylo ogival.

No interior das egrejas veem-se tres náves sendo uma central e duas lateraes.—Estas ultimas, umas vezes circumdam a egreja e outras terminam na *transepto*. — N'algumas egrejas as náves lateraes são cobertas por uma galeria chamada triforium que abre sobre a náve central por meio de arcos.

O *triforium* era assim denominado por constar algumas vezes, de arcos reunidos tres a tres.—Em dias de festa suspendiam-se no antepeito do *triforium* pannos que o enfeitavam á maneira de colchas que hoje se suspendem das janellas em dias de procissão, era então que, segundo alguns auctores as virgens e as viuvas ali entoavam canticos ao Senhor. Creio que ainda hoje existem na Sé de Evora os grandes pannos de damasco que antigamente se penduravam no antepeito do *triforium*.

As columnas do primeiro pavimento tinham em geral a largura das náves lateraes as quaes tinham, ou deviam ter, segundo Vitruvio, um terço da largura da náve central.

As galerias sobrepostas ás náves lateraes eram um quarto maís baixas que as do pavimento térreo.

Como se vê o *triforium* corría sobre os arcos da náve central e era destinado segundo uns ás mulheres de distinção, segundo outros como já dissemos ás virgens e viuvas.

Dizem alguns auctores que os arcos do *triforium* tinham numero symbolico.

E' possivel que assim fôsse, todavia, crêmos bem que não era régra geral, symbolisar com esse elementò architectonico qualquer ritual da liturgia christã.

*

* *

Vamos destrinçar os principaes elementos que caracterisam os dois grandes periodos do estylo romanico os quaes dívidiremos em tres epocas distinctas para darmos idea do *apparelho* e mais elementos constituitivos d'essa architectura que em detalhe melhor fica dividida em tres epocas.

Primeira epoca:

N'esta epoca o apparelho era composto de pedras quadradas ou cubicas, de pequenas dimensões separadas por espessas camadas de argamassa com fiadas intercaladas de tijolo. — Raras vezes apparece o grande e o medio *apparelho*. — Diremos ao leitor, menos conhecedor d'estes assumptos, que se dá o nome de *apparelho* á maneira do córte e assentamento das pedras d'uma construcção.

O apparelho *grande* é constituido por pedras de grandes dimensões, o *medio* por pedras de 20 a 25 centrimetros, e o *pequeno* por pedras de 10 centimetros. Todas estas medidas são as das faces ou lados do referido material.

N'esta primeira epoca é adoptada a fórma basical, com ou sem cruzeiro e abside circular quasi sempre orientado para leste.

As columnas redondas são por vezes substituidas por pesados pilares quadrados. — Os capiteis são formados por simples e grosseiras molduras ou especie de cornija incorrecta e desgraciosa. — O entablamento é representado por longas e chatas molduras.—Os arcos são de volta inteira, mas de fórma barbara entermeados de pedra e tijolo.— As janellas tambem de volta inteira sem columnas com sobre-arcos de pedra, symetricos e separados ás vezes por tijolos. — As abobodas ráras n'este periodo, são de pedras irregulares, envolvidas em grossas camadas de argamassa de cál e areia.

As torres e flexas são raras e quando as ha são baixas, quadradas e pesadas cobertas com telhado e exclusivamente destinadas aos sinos. N'este periodo ainda não ha gigantes nem corucheus e as parêdes são planas e espessas.

A ornamentação severa e imitada do grego-romano, com molduras de barro.

Segunda epoca:

No começo d'esta epoca ainda apparece o pequeno *apparelho* mas passa logo a ser empregado o grande e o medio.

Accentua-se a fórma basical regular, alonga-se a capella mór, as náves lateraes estendem-se até se encontarem formando a charólla na qual já se

abrem capellas. As columnas teem variadas proporções, alonga-se-lhe o fuste e começam a grupar-se encostadas aos pilares.

Os capiteis já são bastonados e cobertos de folhagens ou de baixos relevos.

O entablamento, tem a cornija já sustentada por modilhões. Os arcos, já são de volta perfeitamente traçada e os fechos regularmente apparelhados. As janellas, são de grandeza média, muitas vezes acompanhadas de columnazinhas e capitel de folhagem. N'este periodo, já se encontram janellas bipartidas, encaixilhadas n'um grande arco, preludio das proximas rosas. As abobodas, são de volta inteira, de berço ou de barrête de clerigo e de aduelas consolidadas pelo encrusamento dos arcos. As torres, n'este periodo, são mais altas que no primeiro, teem frestas em arco e sobre-arcos, cobertas de flexas pyramidaes, fazendo symetria e concorrendo para as grandes linhas decorativas. Começam, n'este periodo, a apparecer os contrafortes simples, ou ornamentados, bem como, um ou outro arco-botante, semi-circular. A ornamentação começa tambem a ser mais variada, distinguindo-se pelas formas geometricas.

Terceira epoca:

O pequeno *apparelho* desapparece n'esta epoca quasi complectamente, e em geral só se emprega o grande.

Conservam-se as mesmas disposições, nos ele-

mentos architectonicos da basilica, apenas as dimenções tomam maior desenvolvimento.

As columnas, são, geralmente, reunidas em feixes e os fustes ornados de esculpturas.

Os capiteis são de folhagens phantasticas, apparecem as molduras de pérolas, relativamente elegantes. Os modilhões, do entablamento, são menores e muitas vezes substituidos por dentes de serra, alternando com cabeças. A arcatura unindo os modilhões, é um dos caracteristicos do estylo. Os arcos, já são de ponto subido, como symptomas de transição para o ogival.

As janellas, começam tambem a ser em arco de ponto subido, com as aduelas emmolduradas, destinguindo-se, especialmente dos periodos anteriores, pela ornamentação composta a maior parte das vezes, de figurinhas e de grandes estatuas nas paredes lateraes, e com vestes de corte mais ou menos byzantino e ornamentos orientaes.

As abobodas, são geralmente em ogiva, bem construidas, com as nervuras redondas, embora pouco numerosas.

Aperfeiçoa-se a construcção das torres, e no seu traçado, apparecem as flechas octognaes. Abundam os gigantes, com botaréus quadrangulares.

A ornamentação, adquire maior belleza no traçado e delicadeza no cinzelamento.—Começam-se a empregar as fórmas arredondadas nas volutas e folhamentos etc.

Dissemos o sufficiente para o leitor fazer uma idea approximada d'esse curioso estylo de transição, não cabe, comtudo, nos limites d'este pequeno trabalho, explanar, como desejavamos, este periodo de arte, por isso passamos ao estylo gothico.

*

* *

O estylo gothico abrange o periodo que vae do SECULO XII ao XVI. Muitos auctores dividem o periodo ogival, propriamente dito, em tres epocas, tomando a primeira todo o SECULO XIII, a segunda o XIV e a terceira o XV, todavia, nós achamos mais logico, designar-lhe os fins do SECULO XII até ao XVI, para a sua maior manifestação, embora dividindo em tres epocas a sua evolução, as quaes designaremos no presente capitulo.

No periodo ogival o artista torna-se mais independente, e isto por que tem mais recursos, mais idéas e mais gosto. Tem já uma grande herança e sabe-se servir d'ella, de resto, é, graças á ogiva, que o edificio se eleva, tornando-se d'uma original elegancia, é ainda pela ogiva, que se exprime, com mais pujança, o grande sentimento religioso, que domina toda a multidão, n'esses seculos de fé e de supplicas ardentes, dominados por uma idea unica: — a esperança na vida eterna. — Foi Vasari, quem, em 1574, designou, por estylo gothico, esse

estylo caracterizado pela ogiva, e ao qual chamaremos ogival notando, comtudo, que o caracter mais saliente d'esta architectura, é, sem contestação, o arco botante.

No SECULO XIX deu-se aos arcos quebrados, em fórma de lancêta o nome de ogiva, todavia esta classificação, não tem razão de ser, pois que, ogiva (augiva de augere) é a nervura, saliente, que sustem a abobada, ou por outra, é o arco diagonal, que augmenta a resistencia da obobada, mas, apezar d'isso, seguiremos a classificação de ogival, dada modernamente por muitos auctores, por a acharmos preferivel á gothica, tanto mais, que esta ultima, era synonimo, até ao SECULO XIV, de coisa barbara.

A passagem do estylo romanico, para o ogival, fez-se gradualmente, como em geral se teem feito todas as transições da fórma artistica. Passando a designar as tres epocas, do estylo a que nos estamos referindo, diremos que na primeira, o côro passou a ser mais comprido, e as naves lateraes, que se prolongavam em roda da capella mór, foram aformoseadas, com capellas, no mesmo estylo. A principio as janellas eram estreitas, têndo um só arco ogival. No meado do SECULO XIII, alargam-se e subdividem-se em duas ou mais aberturas, comprehendendo differentes ogivas, mais pequenas e gemeas.—A ogiva principal e as outras, que n'ellas se comprehendem, são ornadas com espelhos ou ro-

saceos. As portas das egrejas, são ornadas de molduras, com feitio de tóro, e ás vezes, teem representadas differentes personagens.—Aos lados, veem-se ordinariamente, columnas ou estatuetas. No tympano, representa-se o dia de Juizo, ou o Christo sem estar rodeado dos symbolos dos Evangelistas, que são: o boi, a aguia, o leão e o anjo, como era costume no SECULO XII. No fim do SECULO XIII, as columnas, muito enfeixadas e delgadas, esculpidas na mesma pedra, formam um dos caracteres mais particulares da architectura d'esse tempo. No SECULO XIV, ficou, o estylo ogival, definitivamente estabelecido, desaparecendo, quasi por completo, as tradições das ordens antigas.—Prodomina o estylo radiante, que é o ogival secundario.—Consideram alguns criticos o SECULO XIV, como a epoca em que o estylo ogival, attingiu a sua maior perfeição, ganhando em elegancia, o que perdeu em severidade. Nas portas e janellas, a ogiva em *lanceta,* foi raramente empregada, preferindo-se a *equilateral.* Nas molduras das archivoltas, o tóro central e inferior, apresenta a particularidade de não ser cordifórme, e ser munido de uma arêsta, formando filete mais ou menos largo. As bases das columnas, são muito simples. No principio do SECULO XIV, não era raro encontrar-se capiteis, com a folhagem semelhante aos do SECULO XIII; mais tarde, ficaram completamente modificados, sendo a folhagem disposta por modo, a formar

dois ramilhetes sobrepostos. As columnas, assentam em sócos altos e decorados de molduras e são de formas octogonaes, ou prismaticas. As janellas subdividem-se, por pinasios, compondo-se de ogivas gemeas, encimadas por oculos ou florões.—Os tympanos das portas, continuam a adornar-se com pequenas figuras de baixo relevo.—As torres, eram rematadas com uma agulha em pedra.

Segue-se a esta época o ogival *terciario,* ou flamejante, que começa no SECULO XVI, e vae até ao principio do XVII. E' chamado flamejante, em virtude das fórmas onduladas e retorcidas, que apresenta, assemelhando-se ás labaredas. As fórmas cylindricas ou cordiformes, são substituidas pelas angulares, nos tóros, nas nervuras, nos pinazios e em outros detalhes insignificantes. Os capiteis, são compostos, geralmente, de dois ramos sobrepostos.

As folhagens, na ornamentação, são differentes das anteriores — consistindo em folhas de couve encrespadas, cardo, vinha e outras. O centro e os pontos de juncção, das abobadas, são decorados com um *escudo, florão* ou *pendural.*

Foram muito empregadas, n'esta epoca, as portas de arcos abatidos, ou de volta de sarapanel, tambem chamados *tudor.*

Os oculos, ou espelhos, são divididos por divisorias onduladas. — A abertura das janellas, é cortada longitudinalmente por divisorias, que na

parte superior, se ramificam extraordinariamente. como as nervuras das folhas.

As torres offerecem typos variados, muitas apresentam, sobre o corpo quadrado, que sustenta a pyramide, *torresinhas* que se ligam, ao corpo da torre, por elegantissimos botaréos. Notaremos aqui, que em Inglaterra, a architectura gothica conserva-se mais tempo de que em qualquer outro paiz, pois que se prolonga sob a denominação, de estylo Tudor até á epoca dos Stuartes, na qual, a renascença triumphou e progrediu, devido talvez á iniciativa de Inigo Jones 1572-1652 e Ch. Wren 1632-1723, que foi o architecto da egreja de S. Paulo de Londres, a qual sem ser uma cópia fiel, é, mais ou menos uma imitação de S. Pedro de Roma.

Depois d'este periodo, podemos dizer, que campeia a Renascença em toda a Europa.

*

* *

Antes de entrarmos na evolução do renascimento, notaremos aqui de passagem, que a esculptura, nos periodos da arte romanica e gothica, obedece tambem a um typo determinado na evolução dos referidos estylos.—Se bem que a esculptura romanica, na sua transição para a gothica, não se fizesse bruscamente, ha, comtudo, momentos, onde os caracteres, de uma e outra, estão associados.

A esculptura romanica, chegou aó seu apogeu no SECULO XII e a gothica no SECULO XIII, todavia, esta pequena differença de um seculo, apresenta caracteres bem distinctos.

A esculptura romanica, é o producto de influencias muito diversas, que variam de intensidade, segundo os paizes onde ella se produz e essas influencias presistem accentuadamente, por mais longo prazo, na Italia e no meio dia da França.

No começo do periodo romanico, a estatuaria, especialmente a do nórte, é curta e grosseiramente talhada. — A do meio dia, conserva o reflexo da arte byzantina e apresenta proporções geometricas.

As roupagens, teem prégas parallelas e são carregadas, por vezes, de pérolas e galões. — As cabeças, de olhos salientes e rasgados, teem as sobrancelhas arqueadas e os cabellos minuciosamente detalhados, corpo atarracado, joelhos de *rotula* saliente e pés espalmados. — São estes os caracteristicos, que mais ou menos prodominam, na esculptura romanica. — A esculptura gothica, até ao SECULO XIV, toma em altura proporções desmedidas, tornando-se accentuadamente ascetica a expressão das suas estatuas, as quaes teem por base um ligeiro supporte, notando-se ainda que as prégas dos seus mantos, são umas vezes prependiculares e outras obliquas.

Nem a indole d'este trabalho, nem a competen-

cia do seu auctor, dá para explanar mais este assumpto, todavia, parece-nos, salvo melhor opinião, que o architecto moderno, que tiver que delinear qualquer edificação, filiado nos estylos romanicos, ou gothicos, deverá estar de accordo, com o estatuario, afim de que, a esculptura não represente uma epoca e a architectura outra differente; todavia, confessamos, que vemos n'isso alguma difficuldade da parte do esculptor, pois que, elle tem de transigir com a sua maneira, para produzir uma reversão de mau effeito, quando destacada, no seu *atelier*.

*

* *

O caracter da Renascença, destingue-se pelo movimento que se produziu, no SECULO XVI, e que, reconduz a arte, á vida terrestre e á natureza.

A arte pagã, tinha tido, por unica inspiração, o estudo do bello na natureza, nos homens e nos animaes.

A arte christã, ao contrario, tinha por unico fim, a fé religiosa e por isso despresava a belleza do corpo. Isto é, o bello na natureza era factor secundario e até prejudicial, ao ideal religioso.— O homem, com a sua vida atormentada pelo peccado, não exprimia, em arte, senão o sentimento de que estava possuido, mas veio um momento,

em que lhe pareceu insupportavel esse grande esforço para alcançar a vida eterna e lembrou-se, que os antigos pagãos, tinham gosado da vida terrestre o que ella tem de mais bello e mais seductor por isso, lhe foram pedir o segredo do bello e do grandioso, que elles tinham sabido representar na sua arte sublime.

Foi sobre esta aspiração, que nasceu a renascença, a qual teve artistas tão grandes, como o paganismo os tinha tido.

Os caracteres da arte na Renascença, são diametralmente oppostos aos da arte gothica, que é uma arte toda interior, toda voltada para dentro, toda occupada em exprimir o que se passa na alma do christão.—A dôr, a esperança, a supplica, tudo elevando-se a Deus e para Deus.— A arte da Renascença, ao contrario da gothica, reporta-se para o exterior, abraça tudo que nos cerca, tudo o que nos falla ao pensamento e ás paixões, tudo que é grande e sublime, as bellas coisas e as bellas fórmas, comtudo diremos que a Renascença, depois de alargada pelo mundo e abastardada pelo servilismo imitativo, prejudicou um pouco a producção artistica, estacionando em fórmas archaicas, todavia, necessario é confessar, que ella foi, no seu inicio, um movimento redemptor, que converteu o mundo, e isto, porque veio corresponder a uma aspiração, a uma necessidade social, do seu tempo e do seu meio.

Na Edade Media, a esculptura e a pintura, eram productos ingenuos de espiritos simples. — Parecia que se tinha perdido a noção exacta das proporções. Os proprios assumptos religiosos, com os seus santos aleijados e os seus martyres microcephalos, haviam perdido toda a grandeza, e por certo que sem essa impulsão fecunda da Renascença, toda a arte teria crystalisado.

Ha quem affirme, e com muito boas razões, que o renascimento, no seu inicio, foi enxertado, por assim dizer, nas diversas variantes do ogival e que d'essa enxertia, produziram-se, no seu começo, quer nos edificios monumentaes, quer nas construcções particulares, dos diversos paizes, especialmente na Hespanha, Portugal, França, Allemanha e Inglaterra, resultados assás imprevistos e singularmente pittorescos. De resto, como já temos observado, uma transição não se faz bruscamente.

A decadencia da renascença, começa em Italia, com o architecto Lorenzo Bernini (1589-1680) creador do estylo barocco. — Em França, accentua-se essa decadencia no reinado de Luiz XV e dá logar ao estylo amaneirado, que os francezes denominavam rocócó. — Em Portugal, a Renascença, começou por esse dialecto chamado manuelino e só attinge o periodo puramente classico, no reinado de D. João V, com o convento de Mafra, 1717-1732, decaindo nos reinados de D. José I e

D. Maria I nos estylos *barroco* e *rocócó*. Podemos dizer, que do SECULO XVI ao XVIII, os estylos, que gradualmente se formam, baseiam-se todos, mais ou menos, na Renascença; os quaes, tentando uma evolução, dão origem ao franco italiano, com interposições flamengas e a formulas d'uma architectura militar, que são o caracteristico do ultimo periodo do SECULO XVI. E' d'essa pseudo evolução, que nasce o Barroco, do qual diz Salomão Reinach que tira o nome da classificação que os portuguezes dão ás perolas irregulares. Segue-se o *rocócó,* ou *rocaille,* que é devido, talvez, ao trabalho feito nos interiores das habitações e no mobiliario, passando d'este para a ornamentação geral das casas. Vem depois o Jesuitico, cujo caracter é deslumbrar a vista pela variedade dos motivos ornamentaes, sem conseguir comtudo o seu fim, pois que o abuso de columnas salomonicas e de frontões contornados, e distribuidos a todo o proposito, ou por outra, fóra de proposito, não deslumbram ninguem. Alem de que, as sobrecargas de avolumados quartões, de balaustres e de acroterios que são de um mau gosto, que indispõe á primeira vista, veem destruir todo o conjuncto.

O Estylo Imperio que se lhe segue, pouco mais fez, que reduzir a formulas definitivas, o pseudo classicismo da Revolução.

Este estylo, apresentou-se com a ridicula vai-

dade, de resuscitar uma das feições exclusivas d'um velho estylo, o qual não podia ser adaptado a usos e costumes inteiramente differentes. O estylo Imperio, chamado talvez com mais propriedade, estylo academico, tinha o defeito de não ter herança directa e ser uma reversão á Roma antiga. O que caracterisa este estylo, é a falta de sentimento e de invenção, pois que, sendo elle uma copia fiel do antigo, sem adaptação ao meio, nem á epoca, não merece outra classificação.—A egreja da Magdalena, em Paris, a columna de Vendome e diversos arcos de Triumpho, são monumentos perfeitamente deslocados. — A Renascença, tomou elementos decorativos na antiguidade, é certo, mas não copiou fielmente, nenhum edificio grego, ou romano.

Não fez o decalque da obra do passado, assimilou motivos, que adaptou ao seu meio e á sua epoca.

*

* *

Passando á arte moderna, diremos, que ella foi herdeira de todos as conhecimentos adquiridos nos periodos anteriores, amamentou-se com a tradicção e ainda hoje, saudosa da têta materna, a ella recorre com frequencia, para se alimentar parcamente, d'essa desnatação continua. — Se fossemos a julgar por certas theorias classicas, deviamos pen-

sar, que a architectura é uma arte permanente e sem evolução propria, e que o bello harmonico dos gregos, abastardado pelos Romanos, devia ficar, atravez dos seculos, como codigo esthetico definitivo e unico.—E' d'este prejuizo que nos devemos emancipar, lembrando-nos, que a personalidade de qualquer artista, consiste precisamente, no peculio que elle junta á herança recebida e que em arte, o individualismo, que representa o *meio*, com as suas respectivas precisões, é tudo— e que, sem essa personalidade e essa aspiração para um ideal de perfeição, não ha evolução, no sentido da linha continuada nas revoluções da espiral d'um progresso. N'uma palavra, é preciso fazer do copista, um pensador e um racionalista, para que, aos conhecimentos adquiridos, e com a ajuda das descobertas modernas, no campo da sciencia, que creou novos materiaes, se junte a capacidade de comprehender o meio, com as suas necessidades regionaes, guiando as multidões e caminhando sempre na sua frente. E' necessario tambem, que o architecto, eduque o publico, já publicando monographias dos seus trabalhos, já promovendo conferencias, nas quaes se faça a historia, detalhada, da evolução architectonica, agrupando, chronologicamente, todos os typos conhecidos da construcção em diversas epocas, mostrando a sua razão de ser e a sua logica, bem como, o seu encadeamento na deducção historica.

Provando, com exemplos escrupulosamente escolhidos, como, em cada seculo, o homem utilisou a madeira, a pedra, a faïence, o tijollo, os cimentos e o ferro.

Em França, na Inglaterra e na Allemanha, ha uma multidão de architectos e archeologos, que elucidam o publico, já pela conferencia, já com os seus trabalhos primorosamente feitos. — Promovam os architectos tambem exposições annuaes, abrindo assim todas as portas da publicidade, para que o publico entre e se eduque, afim de poder formar juizo exacto, das manifestações de uma arte que, em regra, elle desconhece. Apezar do gosto nas artes, ser privilegio de uma oligarchia muito resumida, é preciso, comtudo, que as multidões sejam educados por quem o póde e deve fazer. E é ao architecto que compete contribuir, com a sua quota parte não só no seu interesse, como tambem no interesse geral, para elevar o gosto do publico.

Até aqui, temos que confessar, que elle, no nosso paiz, tem apenas sacrificado, pouco a pouco, as suas attribuições mais legitimas, abandonando-as ao empreiteiro, ao decorador, ao primeiro que vem, diremos assim, com a pretenção gananciosa, impolgar a missão que elle só póde desempenhar com mestria, pois que, tem um curso para o qual precisa, alem de tudo, de um temperamento de artista e muita erudição.

CAPITULO II

Da Evolução da Pintura

A arte, não só vale pelo prazer que origina, como tambem pela utilidade que provoca. O prazer de caracter especial, que é o unico fim, e a utilidade das suas variadas applicações, que é o seu meio de irradiação.—Da cultura artistica de cada povo e da orientação esthetica de cada sociedade, depende a prosperidade das nações.—As differenças de cultura nos individuos, bem como a extrema diversidade de heranças e temperamentos, fazem com que esses individuos, não possam apreciar egualmente e com a mesma intensidade a obra da arte, nem tampouco enthusiasmarem-se da mesma fórma, pelo mesmo quadro, ou pela mesma symphonia. Mais ainda, dependendo o desenvolvimento da arte, do esforço, mais ou menos potente, que cada um faz para attingir uma beleza superior, deve todo o artista, ter sempre a

sensação vaga de qualquer coisa de imperfeito e não attingido. — Sem isso o sentimento esthetico atrophia-se e morre, porque deixa de traduzir uma aspíração, sempre insatisfeita, para uma maior somma de belleza. — Evidentemente para guiar esta aspiração, a humanidade carece de uma aristocracia da arte que a oriente e que a leve, incessantemente, para o seu fim e que a multidão a siga, confiada e cheia de esperança. Assim a arte será simultaneamente, aristocratica e democratica, constituida sempre por uma arte mais accessivel para o povo e por outra mais requintada para os eleitos, para os raros, apenas no momento actual, mas que amanhã será para a multidão, quando na indifinida ascensão, já uma outra arte de eleitos, haja substituido a primeira democratisada.

Essa aristocracia, essa bussola das multidões, formada pelos eleitos é de todos os tempos, e de todos os meios, está escripta nas paginas da historia e nas obras do passado e é lá que encontramos os nomes dos seus heroes. Precisamos pois estudar todas essas successivas aristocracias da arte, o seu modo de ser e evolutir, isto sem preferencias por este ou aquelle, que levam a denegrir o trabalho de todos.—Certos criticos d'arte, ha algum tempo a esta parte, nos vem dizendo: *Deixai a tyrania Escolar,* estudae a natureza no campo, olhae a vida e o seu movimento na rua, ide de viella em viella apanhando o trêcho do vosso quadro.

Perguntamos será isto sufficiente? não nos parece. — Certo é, que alguns independentes, não sem preparação, triumpharam, mas foi o triumpho da ignorancia cenobita.

Os independentes nunca deram uma arte amadurecida pela reflexão e não a deram, porque não tiveram synthese nem deducção logica.—O gosto do toque exuberante em detrimento da linha, a belleza exclusiva e brutal da côr é talvez o maior defeito dos independentes insubmissos.

Vem a proposito tratarmos aqui, antes de entrarmos na evolução natural da pintura, da chamada escola preraphaelita, que é uma reversão aos antigos processos e uma assimilação synthetica da arte antes de Raphael, como o seu proprio nome indica.—Esta escola visava um ideal humanitario, pois que tinha por missão, converter o povo ao bello esthetico, todavia, o seu maior defeito, era ser secca na factura e ficticia na vaporação dos assumptos, alem de que, saíndo do seu tempo e do seu meio, estava fóra do alcance das massas populares e por isso não attingindo o ideal que visava acabou por produzir fadiga.

Appareceu esta escola no principio da segunda metade do SECULO XIX, e foi constituida por Dante Rossetti, (italiano de origem) Miliais e Hunt, os quaes tomavam por titulo : Preraphaelitas, e acompanhavam a sua assignatura, das tres iniciaes P. R. B. (Pre-Raphaelite-Brothers) e com esta divisa

explicavam, que depois de Raphael a arte tinha caído no academismo.

A estes artistas, se aliou o grande espirito de um dos melhores escriptores da Inglaterra moderna, Ruskin (1819-1900).

Apaixonado pela natureza, Ruskin é um inimigo declarado da maneira de ser da civilisação moderna e dizia que o ideal seria levar a humanidade á vida primitiva.

Na sua opinião, todo o progresso, baseado em caminhos de ferro e industrias mechanicas, falseia e altera a natureza e a simplicidade das coisas.

Por uma estranha contradicção, o povo inglez, ou por outra a parte intellectual da Inglaterra, que vive e prospera pela industria, acolheu os livros de Ruskin, com um enthusiasmo pouco justificado.

Os seus livros, cujos titulos de alguns que agora nos lembram, são: *Os pintores modernos* — *As Pedras de Veneza* — *As Leis de Fiesole* — *As sete lampadas da architectura* — *Aratra Pentelice* — *As manhãs em Florença* — *Leituras sobre arte* — *As Duas Estradas* — *A Biblia de Amiens*, etc. Todas estas obras tiveram uma procura enorme.

Ruskin deseja que o artista estude a natureza nos seus menores detalhes.—Um dos mais ferventes adeptos d'esta escola, é William Mórris, o qual applica esta theoria á architectura privada e ao mobiliario. — Os Preraphaelitas, foram dentro de

uma certa medida, os precursôres dos impressionistas pontilhistas e symphonistas e certo é, que a moderna escola ingleza, teve parte da sua origem n'esta escola, que se desenvolveu e transformou, segundo as tendencias dos diversos artistas que a representaram. — Dos tres fundadores do Preraphaelismo, Rossetti, (1828 a 1882) litterato e pintor, tem de celebre, entre as suas obras, o *Sonho de Dante,* no museu de Liverpool.—Hunt, que durante longos annos viveu na Palestina, foi o pintor religioso d'esta escola, mas rompeu com todas as tradições convencionaes, pintando no seu celebre quadro *A Luz do Mundo,* o Christo, de noite, com uma lanterna na mão, procurando, de porta em porta, a morada do justo.—No quadro: *A sombra da morte,* o Christo representa um robusto obreiro, n'uma officina, evocando á Virgem o terror da crucificação futura. — Hunt exaggera até á minucia, os menores detalhes.—Quanto a Millais, abandona as doutrinas severas da sua juventude Preraphaelita, para se tornar um pintor da moda e popular, sacrificou a verdade ao effeito e buscou fallar de preferencia á sensibilidade sentimental das multidões, e foi talvez por isso o mais comprehendido pelo povo.

Falta-nos dizer, que Hunt foi um habil retratista e que Burne Jones (1833 a 1898) foi um dos mais celebres Preraphaelitas.

Entrando no assumpto principal d'este capitu-

lo, diremos que a pintura teve por berço o Egypto, desenvolveu-se na Grecia, e decahiu entre os Romanos.

A pintura foi durante longo prazo de tempo, apenas um accessorio da architectura, da esculptura e da ceramica. Como arte independente, não foi a pintura verdadeiramente constituida, senão no dia em que ella soube representar as grandes scenas historicas, ou religiosas, sobre os muros dos monumentos.—No SECULO V as escolas de Thásos e Attica, aprefeiçoaram a technica da pintura, o mesmo já tinham feito as escolas de Sicyona, Thebas e da Azia Menor.—Cimon de Cléones passa por ser o primeiro que deixou de pintar os olhos de frente, nas figuras de perfil, isto é, desenhava os olhos conforme a posição da cabeça e não como até ali, sampre de face. Agatharchos de Samos, tendo que pintar decorações theatraes, creou a prespectiva e a paisagem. Euphranor fixa a technica da pintura.—A escola de Sicyone aperfeiçôa a encaustica.

No SECULO V, um estrangeiro, que fixou residencia em Athenas, Polygnote de Thásos, creou a grande pintura historica e religiosa. Da escola de Polygnote saíram grandes artistas, taes como: Nicanor, Dionysio de Colophon, Micon Panaenos, parente de Phidias.

No fim do SECULO V, Polygnote, Panaenos e Micon excedem tudo que se tinha pintado até então.

—E' esta a epoca mais gloriosa da pintura grega.
—No SECULO VI foi abandonada quasi por completo a pintura a fresco e substituida pela pintura de cavalete.

Apollodoros, de Athenas, foi quem iniciou esta pintura e d'aqui por deante iniciam-se transformações consideraveis sobre as concepções da arte, já com referencia á technica, já relativas á escolha do assumpto.

No quarto seculo a pintura grega tinha por centros principaes a Sicyone, a Beocia, a Attica e a costa da Azia Menor.

A escola de Sicyona, fundada por Eupompos, era por excellencia a escola academica.—Ella recolheu a tradição dos mestres e visava sobretudo á elegancia no desenho, impondo aos debutantes uma severa disciplina.—Representa ella antes de tudo a tradição, o gosto, a logica e as proporções.—Como os pintores do tempo de Pericles ella trata, de preferencia, os grandes assumptos de historia, as allegorias e as legendas, mas por um singular contraste é na escola de Sicyona que apparece Pausias, o pintor do claro escuro, das phantasias e das scenas de genero.

Os artistas da Attica e de Thébas procuram sobretudo a expressão, a vida e a emoção dramatica.—As suas obras são por vezes tragicas, todavia, falta-lhes execução. Os mais celebres artistas d'esta escola, são: Thébain, Aristide, filho de Ni-

comachos; Luphranor discipulo de Aristide; Nicias discipulo de Euphranor. O grande defeito d'esta escola foi ter confundido generos, misturando a pintura com a philosophia e a litteratura, esquecendo-se que sobre uma tela, as mais bellas intenções não valem um fino perfil, perfeitamente desenhado, ou um bom tom, posto com mestria. Ao contrario d'estes, os pintores da Azia Menor, abandonaram-se a um verdadeiro deboche de côres, amando sobretudo a reproducção das scenas de genero, levando o seu realismo até á puerilidade. Zeuxis de Héraclée, Parahasios de Éphèse, Timanthos, Protogène de Cannos, são os artistas mais celebres d'esta escola.

No tempo de Alexandre, um homem resumiu em si, todos os esforços das diversas escolas do SECULO IV — foi Apelles de Colophon que estudou no começo da sua carreira nos atelieres de Ionia, conhecendo tambem as escolas de Sicyona, d'Athenas e de Thebas—tinha desenho Sicyones, emoção atheniense e côr épheseana—pintando em todos os generos. Póde-se dizer que foi elle o creador definitivo do retrato e o modelo mais ou menos seguido pelos pintores dos seculos seguintes bem como o ultimo dos grandes artistas gregos.

Nos pintores romanos, encontrom-se alguns de uma phantasia prodigiosa e d'uma rara elegancia. —No estylo Luiz XVI podemos vêr uma imitação do thêma decorativo dos romanos. — Os artistas

romanos que mais se distinguiram, foram Laia de Cyzique, pintor de retratos, Ludius o mais original dos paizagistas do seu tempo, Amulius o pintor de Néro.

Apezar do grande prejuizo que tinham os romanos, de considerar o trabalho manual, susceptivel de remuneração, uma occupação vil, muitos dos grandes personagens romanos foram pintores de certo merecimento. O Imperador Adriano e Alexandre Sevéro, dizem que manejavam o pincel com alguma méstria.—Adriano pintava de preferencia quadros de natureza morta.—Verdade seja que Séneca dizia tambem que nem a pintura, nem a esculptura, eram artes liberaes.

Precisamos dizer que a pintura nunca chegou em Roma, a attingir o grau de aperfeiçoamento que lhe deram os gregos.

Em Byzancio ella tomou novo brilho, para tornar a offuscar-se sobre o Imperio de Theodosio o Grande.—No SECULO VII, da nossa era, teve origem a funesta seita dos iconoclastas, e este foi o signal de uma nova destruição de estatuas e quadros antigos. Ainda no anno 840 foi condemnado um frade, de nome Lazaro, a ser queimado em vida, para o punir de ter pintado objectos sagrados. —No anno 867 restabeleceu-se o culto das imagens e por conseguinte o das artes do desenho.

Em 1453, com a tomada de Constantinopla, pelos turcos, as artes foram como as lettras, pro-

curar refugio na Italia e é ahi que seguiremos de novo a sua evolução.

Em Roma os Papas fundaram o seu poder temral, creando um territorio e tornando-se soberanos. As artes encontraram n'elles desvelados protectores. Entre os SECULOS IX e XI reinaram as mais densas trévas e a mais crassa ignorancia da edade média, e a arte refugia-se como já dissemos nos conventos. E' só no fim do SECULO XI, que se reata a cadeia tradiccional e apparecem os primeiros symptomas da Renascença. — Foi então que vieram de Constantinopla (antiga Byzancio) e Smyrna, algumas pinturas gregas e que os venezianos attrahiram os mosaistas gregos, a quem se devem os grandes mosaicos da sua singular e oriental basilica de S. Marcos.

Os pintores italianos estavam, comtudo, restrictos ás cópias servis do Grego-byzantino, foi porem o florentino Cimabue, nascido em 1240 e fallecido em 1303, quem preparou a sua emancipação.—Cimabue foi talvez o ultimo dos pintores do estylo grego. E' a Angiolotto ou Giotto, como é mais conhecido, o qual nasceu na aldeia de Vespignano em 1276, que Cimabue encontrou, (segundo diz a lenda) desenhando na arêa as suas ovelhas, que se deve a honra de ter realmente fundado as bases da moderna pintura italiana—e ainda mais de ter sido o verdadeiro promotor do renascimento de todas as artes de desenho, pois

que, foi architecto, esculptor, pintor, miniaturista, mosaista e engenheiro.

Protegido por Clemente V e por Roberto de Anjou, percorreu toda a Italia, fez o plano da fortaleza de Giusta em Zucca o Campanilho de Florença e compôz o celebre mosaico chamado Navicella de San Pietro em Roma—todavia, a pintura é que lhe deve os mais assignalados serviços.—Giotto completamente libertado da imitação dos gregos, não se sujeitou senão á copia da natureza, sem deixar comtudo, de ser nobre na disposição das suas composições. O seu desenho, era de uma correcção impeccavel e o seu colorido variado e profundamente naturista. Foi Giotto o primeiro que se animou a fazer uso dos escórços e da prespectiva e levou os pannejamentos a uma perfeição que nunca foi excedida. Foi tambem o primeiro que deu expressão ás figuras, pelo que, os seus contemporaneos lhe chamavam milagroso e á sua pintura miraculosa.

Os progressos da arte continuaram nos seus discipulos, que foram muitos, e esses progressos, tornam-se ainda mais sensiveis em André Orcanna, que pintou o *Inferno,* grande *fresco* da egreja de Santa Maria Novella de Florença e o Juizo final no Campo Santo de Piza.

André Orcanna separa-se completamente dos Byzantinos e fórma escola chamada de regeneração artistica, com Gherardo Starmina.

*

* *

Vamos tentar designar as escolas e os seus principaes representantes nas differentes epocas da grande aristocracia artistica.

Escolas Italianas

Florentino-Romana

Giotto 1276 a 1334; Fra Angélico 1387 a 1455; Masacio 1407 a 1443; Perugino 1446 a 1524; André del Sarto 1488 a 1530; Miguel Angelo 1474 a 1563; Raphael Sanzio de Urbino 1483 a 1520.

Escola Lombarda

Andréa Montegna 1431 a 1506; Leonardo de Vinci 1452 a 1519; Corregio 1494 a 1534.

Escola Veneziana

Gentil Belline 1421 a 1507; Geovani Belline 1426 a 1516; Giorgion 1477 a 1514; Feliciano 1477 a 1576; Tintoreto (Jacome) 1512 a 1594; Paulo Veroneso 1528 a 1588; Sebastião del Piombo 1485 a 1547.

Escola Napolitana

Tormazo de Stefani, passa por ser o fundador d'esta escola em meados do SECULO XIV, todavia,

ha quem affirme que os fundadores foram Col Antonio del Fiori e seu genro Antonio Solario (Il Zingaro) nos principios do SECULO XV; — Salvador Rosa e Lucca Giordano foram os continuadores d'esta escola.

Escola Bolonheza

Luiz Carrache 1555 a 1619; Agostinho Carrache 1557 a 1602; Annibal Carrache 1560 a 1609; e seus discipulos muito maiores que os mestres: Guido Reni 1575 a 1642; Albano 1578 a 1660; Dominichino 1581 a 1641; e Guerchino 1591 a 1566.

Escola de Caravaggio

Miguel Angelo Americhi de Caravaggio, 1560 a 1609; e seu imitador Manfredi.

Escolas Allemãs

Estas escolas, derivam da escola grega chamada tambem byzantina.

Escola de Praga

Fundador Theodonio de Praga (estylo byzantino) principio do SECULO XIV; Thomaz de Mutina SECULO XIV e Nicolau Wurmser da mesma epoca.

Escola de Colonia

Philippe Kalft SECULO XIV; Mestre Guilherme (meister Wilhelm) 1380; Mestre Estevão (meister Stephen) 1420.

Escola de Augsburgo

Hans Holbein (o velho 1450 a 1521; Christoph Amberger fins do SECULO XV; Holbein Junior 1498 a 1554 (o grande Holbein Hans).

Escola de Saxonia ou de Dresde

Lucas Sunder 1472.

Escola de Nuremberg

Wohlgemuth (Miguel) 1434 a 1519 e Alberto Durer, 1471 a 1528.

Escola Flamenga, 1.ª epoca

Huberto Van-Eyck SECULO XV, falleceu em 1426; e João Van-Eyck 1382 (?) ou 1386 a 1440.

Taine devide a pintura flamenga em seis periodos, como veremos no fim d'este capitulo.

Escola Flamenga, 2.ª epoca

João Gossaert, Maubeuge 1470 a 1532; Hans (ou João) Schoreel ou Schoorel 1495; Martin Van ben de Henskerck, 1498 a 1541; Miguel Coxie,

ou Coxigen, 1499 a 1592; Pedro Campana 1503 a 1580, imitador de Alberto Durer; Samber Sustermans 1506 a 1560; Franz Floris 1520 a 1570.

Escola Flamenga-holandeza, 3.ª epoca

Pedro Paulo Rubens, estudou em Anvers, Veneza, Florença, Roma e Madrid. Assimilou todas as maneiras e por esta fórma, marca a terceira epoca da escola flamenga, a qual saindo da imitação italiana, se formou pela fuzão das escolas anteriores; Francisco Sneyders 1579 a 1657;—Gaspar Craeyer 1585 a 1669; Cornelio Poelenburgh 1586 a 1660; Gerard Honthorst 1592 a 1662, foi celebre nos effeitos de luz artificial (scenas nocturnas); Jacques Jordaens 1593 a 1678; Antonio Van-Dick 1599 a 1641 o melhor discipulo de Rubens. Temos n'esta escola e referido periodo os chamados pequenos flamengos, taes como Van-Ostade 1610 a 1685; David Tenniers 1610 a 1694; Paulo Potter, 1625 a 1654; Jacques Ruisdael, 1637 a 1681; Francisco Millet, 1664 a 1680.

Escola Franceza

Renato de Anjou, 1408 a 1480; João Cosin, 1500 a 1590; Martinho Ferminet, 1567 a 1619; Simão Vouet, 1590 a 1649; Jacques Callot, 1592 a 1635; Nicolau Poussin, 1594 a 1665, — é um

dos principaes artistas francezes e o verdadeiro chefe da sua escola; — Moyses Valintin, 1600 a 1634; Eustache Lesueur, 1617 a 1655; Carlos Lebrun, 1619 a 1690; Antonio Watteau, 1684 a 1721; João Baptista Greuse, 1725 a 1802, — o reformador da pintura franceza; Vien, 1716 a 1809; Luiz David, 1748 a 1825; Regnaul, 1754 a 1829; Girodet, 1767 a 1824; Guerin, 1774 a 1833; Barão Francisco Gerard, o ultimo representante da escola de David, 1770 a 1837; Antonio João Gros 1771 a 1835; Pedro Paulo Prud' Hon, 1758 a 1823; — os grandes contemporaneos d'esta escola são Ingres, Delacroix, Paulo Delaroche e Horacio Vernet.

Escola Ingleza

Esta escola á excepção da Russa é talvez a mais nova, data de Hogharth William 1698 e 1764; — o seu movimento moderno é talvez o mais curioso e d'elle daremos uma idéa quando tratarmos dos methodos em arte, todavia, agora, não podemos esquecer Jushua Reynolds, a quem os inglezes proclamam o seu primeiro e unico pintor de alto estylo, nem Richarde Wilson, 1714 a 1782, que foi bom paizagista, nem Thomaz Lawrence, o grande retratista e muito menos o seu grande pintor animalista Edwin Landseer.

A escola Russa, propriamente dita, não conhe-

cemos, mas não duvidamos que a tenha havido.— Crêmos bem que ha e tem havido pintores Russos, como ha e tem havido pintores Portuguezes, agora que esses pintores tenham formado escola não sabemos e n'isso, como de resto em tudo, confessamos a nossa ignorancia, todavia, com respeito á nossa Patria, cumpre-nos informar, como se diz burocraticamente, que alguma coisa vamos dizer, embora não seja novidade o que dizemos, pois que, maiores competencias, proficientemente tem tratado do assumpto.

Propositalmente deixámos para o fim d'este capitulo a Escola Hespanhola e a *soi-disent* Portugueza.—A Hespanhola porque a conhecemos de perto e merece todo o nosso respeito, a Portugueza por nos merecer, como dissemos toda a nossa sympathia.—Assim fóra da indole d'este modesto trabalho, desenvolveremos, pouco mais, o que sabemos, referente a estes dois paizes.

Escola Hespanhola

E' certo que, nem em Hespanha, nem em França, nem muito menos em Portugal, a pintura remonta a eras tão longiquas como na Italia e na Allemanha.—A Italia, já no SECULO XIII tinha Cimabue e Giotto e a Allemanha no SECULO XIV. tinha uma confraria de pintores, constituida por Carlos IV, na qual figuravam mestres como Phi-

lippe Kafft, Thomaz de Mutina e Meister Wilhelm, etc. Pondo de parte a pintura verdadeiramente disforme, que não passa de ligeiros ensaios, podemos dizer que em França, na Hespanha e em Portugal a arte de pintar, não principiou senão no SECULO XV.—Datam de 1418, tres annos depois de ter chegado a Castella o florentino Gerardo Starmina, os primeiros trabalhos dignos de menção e d'este periodo, são os retabulos das capellas do Sacrario e Reis Novos na Cathedral de Toledo, pintados por João Alfonso.—Annos depois, mas dentro do mesmo seculo, veio de Italia o florentino Delia, pintor de moveis, e da Flandres Rogel, os quaes conjugados deram notavel impulso ás artes.—Em 1450, João Sanches de Castro, fundou em Sevilha a primeira escola de pintura, e no fim do SECULO XV, Jorge Inglez, Antonio del Rincon, Berruguete, Alonso Sanches e Luiz de Medina, deram á pintura uma feição mais pronunciada, mas ainda dentro do Gothico, com todos os seus processos, ou do esculptural, com toda a sua monotonia.

No SECULO XVI, fundaram-se em Hespanha, quasi simultaneamente, muitas escolas, sendo as principaes as de Valença, Toledo, Sevilha e Madrid. As primeiras fundiram depois nas duas ultimas. A' frente das de Sevilha, figuram Luiz de Vargas, Vilegas Marmolejo e Pedro Campana, todos tres discipulos das escolas Italianas, e das de Madrid, Berruguete e Becerra.

Os pintores mais distinctos da escola de Sevilha, são Velasquez, Alonso Cano, Zurbaram e Murillo, e da de Madrid, Sanches Coelho Pantoja de la Cruz, Pareda Collantes e Claudio Coelho.

Em 1628 esteve Rubens em Madrid, conheceu Velasquez e presuadiu-o a tratar os grandes assumptos.—Este conselho decidiu Velasquez a ir a Italia, onde estudou Ticiano, Tintureto e Veronezo. De volta á sua patria, tornou-se grande entre os maiores.—Ha quem colloque Velasquez superior não só a Teciano, como tambem a Van-Dick e Rembrant e isto porque quando se admira Velasquez, esquece-se todos os outros pintores, ficando-se por tal fórma hypnotisado, que temos para elle uma attracção irresistivel. Diégo Rodrigues da Silva Velasquez, (1599-1660) era, segundo os seus biographos, descendente pelo lado paterno de uma familia nobre portugueza.—Discipulo de Herrera e de Pacheco, o primeiro naturalista e o segundo mais ou menos florentino, não conseguiram comtudo, influenciar com os seus methodos, a maneira de Velasquez, o qual sem esgotar o dogmatismo idealista de Pacheco, nem as duras violencias de Herrera, se reportou á natureza por elle directamente interrogada, iniciando-se assim, na sua primeira formula que, embora ainda timida e minuciosa, já revelava em si, o germen do grande mestre.

Datam de 1618 a 1623 as suas primeiras composições, entre as quaes se destinguem *O Aquador de Sevilha,* a *Adoração dos pastores e Adoração dos Reis.*—Parece-nos que a Reunião dos gentishomens do Museu do Louvre é tambem d'este primeiro periodo.

Em 1628, pinta Velasquez o quadro de Bacco, mais conhecido pela designação dos Borrachos, e mesmo mais apropriada, pois que, o quadro é tanto na concepção, como na execução, essencialmente realista.

Apezar dos Borrachos serem uma obra intermediaria, entre a sua maneira primitiva e o seu segundo periodo, já n'ella se accusam as suas tendencias verdadeiramente pessoaes e independentes. Em 1631, de volta da sua viagem á Italia, pinta em Madrid, os retratos do infante Balthazar Carlos, de Filippe IV, do infante D. Fernando e o retrato equestre do herdeiro da Corôa.

Foi em 1640 que pintou o retrato equestre do *Conde Duque de Olivaes,* o qual é um monumento de correcção no desenho, e de grandeza na execução.

Em 1647, pintou a *Rendição de Breda,* vulgarmente chamado o quadro das lanças, que foi o ultimo grande quadro que Velasquez executou, antes de fazer a sua segunda viagem á Italia, onde, em Roma, pintou o retrato do Papa Innocencio X, que é uma maravilha de intensidade como vida, e

de virtuosidade como execução.—Em 1651, volta a Hespanha e pinta o quadro das *Fiandeiras,* o *Coroamento da Virgem,* o retrato do esculptor *Martinez Montanhêz,* a *Visita de Santo Antonio a Paulo, o ermita,* diversos retratos de Filippe IV e Marianna d'Austria, da infanta Margarida, e o celebre quadro conhecido pelo quadro de *Las Meninas* feito em 1656.

Qualquer d'estas obras, mas muito particularmente as *Fiandeiras* e as *Meninas,* marcam uma evolução accentuadamente caracteristica na ultima maneira do grande mestre.—A esta ultima maneira chamam os criticos hespanhoes *a maneira abreviada de Velasquez,* ao qual, poderemos nós chamar, como lhe chamam os francezes, estylo impressionista. De resto Velasquez deixou nas *Fiandeiras* e nas *Meninas* bem como no retrato do esculptor Montanhêz, e no da infanta Maria Thereza, o exemplo mais perfeito, do impressionismo, que podemos encontrar, mesmo na pintura moderna. Podemos dizer, que muitos dos pintores, nossos contemporaneos, de reconhecida reputação, giram em volta de Velasquez e talvez de Goya, como satélites d'esses dois grandes planêtas da arte de pintar.

Velasquez resume em si, segundo a nossa maneira de vêr, todas as sublimes qualidades que caracterizam a escola hespanhola e foi por isso, que nos alongámos mais com a descripção d'algumas das suas obras.

Vem aqui a proposito registar, que Claudio Coelho era de origem portugueza, pois que, seu pae Faustino Coelho, nasceu em Portugal, tendo ido para Madrid, exercer o seu officio de torneiro de metaes, pelos meados do SECULO XVII, ali casou e d'esse casamento, nasceu Claudio Coelho, que falleceu com cincoenta annos incompletos. De paixão, dizem que morreu, por vêr a decadencia, para que caminhava a arte no seu paiz, com a vinda á côrte de Lucca Geordano, chamado a pintar a escadaria e abcides do Escorial.

Esse Lucca *fá presto,* apressou-lhe a existencia. —Claudio Coelho foi o ultimo d'essa grande pleiade de antigos mestres.

Escola Portugueza

Tendo tido a Hespanha tantos outros pintores de merecimento, não tratámos senão dos chefes de escola, dos porta-estandartes.—Passando a tratar de Portugal, temos que metter toda a segunda linha miliciana, e chamar a terceira reserva, para fazer alguma vista.

Houve effectivamente uma escola de pintura em Portugal, á qual poderemos chamar a escola portugueza?

Não está na indole d'este pequeno trabalho, nem na competencia do seu auctor, dar opinião definitiva sobre esse problema, nem resolver cabalmente

tal assumpto, o qual tem sido tratado por entendidos de grande capacidade e não menor erudicção.

Todos os paizes teem tido, pelo menos, uma epoca aurea para a sua arte, epoca que anda ligada, a maior parte das vezes, com o apogeu da sua gloria e com a sua maior prosperidade material.

Portugal, teve a sua epoca no fim do SECULO XV e principio de XVI. — A religião, tendo as mesmas ambições e por consequencia as mesmas precisões e os mesmos trabalhos a executar, em todos os paizes, pois que, a sua aspiração era o engrandecimento dos seus templos, formou, por assim dizer uma unidade na arte. Os paizes que mais podiam pagar, mais depressa enrequeciam, com objectos artisticos, o seu culto. A egreja era o principal patrono da arte e chamava a si, quando o podia fazer, todos os forasteiros, que com o seu talento saldavam generosamente a sua hospitalidade.

J. C. Robinson diz que a Inglaterra iam Francezes e Flamengos e a outros pontos iam Italianos e Allemães.

A Portugal, é fóra de duvida, que vieram todos aquelles e mais os inglezes, comtudo, na pintura parece-nos que a influencia, recebeu-se directamente das escolas de Nuremberg e da Flandres.

A escola flamenga, mais que nenhuma outra, teve em Portugal um herdeiro directo. Antes do nosso periodo aureo, pouca coisa se sabe a não ser, que D. Diniz mandou fazer uma adoração dos Ma-

gos para o convento de S. Domigos de Lisboa—que D. Affonso IV, mandou fazer o seu retrato e de sua familia e creio que tambem o quadro do altar de S. Vicente, e que a pintura da sala das pêgas, no palacio de Cintra, é do reinado de D. João I, que João Van-Eyck, o fundador da escola de pintura flamenga, aqui esteve em 1428 ou 1429, quando tirou o retrato da infanta D. Isabel, retrato hoje existente no Museu de Bruxellas. E o que é mais importante e elucidativo, é saber-se, que em toda a Peninsula, é vulgar encontrarem-se nos registos das cathedraes, os nomes de João Flamengo, João de Borgonha, Antonio de Hollanda, Christovão de Utrecht e outros da mesma origem.

Diz Robinson, que todos estes nomes, são os dos fundadores de escolas de arte, e d'estes descendem aquellas successivas gerações de habeis artistas, que enxertando na velha arte flamenga os caracteristicos nacionaes e regionaes, produziram obras notaveis e bem individualisadas, como o attestam Fernandes Gallegos em Hespanha, e Vasco Fernandes (o Gran Vasco) em Portugal, isto apezar de não haver, nos SECULOS XV e XVI, differenças notaveis entre a maneira de pintar dos flamengos, allemães e hollandezes, de quem, evidentemente, derivavam esses artistas.

Por esta epoca, parece que em todos uma só maneira de vêr e executar prodomina.—Em Portugal, os quadros do SECULO XV e os da primeira metade

do SECULO XVI são de desenho severo, rigido e secco, alem de que, a sua coloração é violenta e crua. —Parecendo-nos que n'elles as sete côres do espectro, não se fundem convenientemente, ficando por isso cada tom autonomo e representativo do seu proprio valor, sem se sacrificar a nenhum outro, nem se perder no conjuncto, de resto, a natureza é vista pelos artistas d'essa epoca, pelo mesmo prisma, campeando n'elles a imitação ingenua e litteral do modelo e da expressão extrema dos promenores, bem como a copia escrupulosa e miudinha, de todos os accessorios.

Se bem observarmos, toda essa maneira de fazer vem, no nosso paiz, até ao principio do SECULO XVII no qual se começa a esboçar a influencia italiana.

Apartando-nos, por um momento, da pintura propriamente dita, e tratando das artes decorativas, ou artes menores, como lhe chama Robinson, diremos, que nosso paiz, foi grande a influencia do Oriente, e d'essa influencia, se recente todo o nosso mobiliario, bem como toda a nossa ourivesaria, as nossas rendas e bordados e a propria architectura.—Nós adoptamos não só o estylo, como tambem os processos technicos, que nos vieram da India e mais poderiamos ter feito, pois que, a Flandres, a Italia, a Allemanha e a França applicaram com maior mestria, esses modelos exoticos.—A manufactura das tapeçarias de arrás, tiram o maior

proveito dos processos orientaes e Bruxellas, Oudenarde, Burges e muitas outras localidades dos Paizes-Baixos, tornam-se celebres na factura dos mesmos pannos.—Veem mais tarde, mas obedecendo sempre á mesma corrente impulsionadora, os admiraveis tapêtes de Fontainebleau, os de Modena, os de Ferrára, Florença, Veneza, Genova e Sicilia e pela mesma epoca imitam-se maravilhosamente os tapêtes pérsas, os de Bagdad, do Cairo e Korassan, e como já observamos n'um outro livro que publicamos, todos os artistas dos paizes que citamos, dão a sua quota parte, em favor d'esta nova cruzada de transformação industrial.

O numero dos moveis de phantasia augmenta, apparecem os arcázes, os grandes armarios insculpidos e mais tarde, ornados de finissimos embutidos de madeira, ou incrustados de marfim, ou lapis-lazuli.—As pedras preciosas, a prata, o ouro e o bronze, enriquecem o mobiliario e nas mais simples linhas decorativas se sente o palpitar do orientalismo recem-vindo.

Reatando o que vinhamos escrevendo, referente a pintura portugueza, diremos, que ha quem a divida em tres periodos, correspondentes a tres epocas perfeitamente distinctas, (já Garrette a dividia, não em tres, mas em quatro). A primeira que vem de Nuno Gonçalves, na primeira metade do SECULO XIV até Bartholomeu de Cardenas (1547 a 1606).—A segunda, de Velasco até Vasco Fer-

nandes (o Gran-Vasco) meados do SECULO XVI. A terceira, de Amaro do Vale, SECULO XVII, até Vieira Lusitano, 1699 a 1783.

Não sabemos bem a que principio obedece esta divisão, crêmos que é puramente ideal e muito mais ideal, se ella visa a difinir escolas ou maneiras de pintar, pois que, coisa alguma a justifica, como passamos a examinar.

Na primeira epoca, temos Nuno Gonçalves, que não estabeleceu escola, e a seguir, 1540, Alvaro de Pedro, que viveu em Italia e que pintava á maneira de Thadeu.

Gaspar Dias, principio do SECULO XVI que gosou muita celebridade mas a respeito do qual se perderam as verdadeiras tradicções.—Vasques, de quem existem dois quadros na egreja de San Lucar de Barrameda, em Hespanha, n'um dos quaes, está assignado *Vasquez Lusitanus* 1562, de estylo duro e secco.—Francisco de Hollanda que nasceu em Lisboa em 1517 e aqui falleceu em 1584, mais architecto que pintor, resentindo-se, em pintura, da influencia italiana.—Affonso Sanches Coelho que morreu em Madrid em 1590, e que nos parece não ter pintado nunca para Portugal, o que fez dizer a Bermudez que este pintor era hespanhol, e nascido em Valença, todavia, Palomino e Guarienti, affirmam que era portuguez.—Christovam Lopes, 1516 a 1600, discipulo de Affonso Sanches Coelho, Bartholomeu de Cardenas, 1547

a 1606, tambem discipulo Affonso Sanches Coelho, e segundo diz Polomino era de origem hespanhola.

Na segunda epoca, que ainda é menos conhecida que a primeira e a terceira, temos:

Velasco, meados do SECULO XVI, pintor de estylo flamengo, da primeira época, e Vasco Fernandes (o Gran-Vasco) do mesmo seculo e que está classificado como um dos primeiros pintores do estylo gothico.

Na terceira epoca, contam-se: Amaro do Valle, fallecido em 1619 que estudou em Roma.—Estevão Gonçalves Neto, conego da Sé de Vizeu, mais illuminador que pintor.—Reinoso cheio de defeitos no desenho.—Fr. Domingos Rodrigues, que apenas sabemos, por Raczynski nos dizer, que era bom colorista e desenhador correcto, estabelecido em Salamanca.—Josepha d'Obidos, de estylo incerto.—Bento Coelho da Silveira, fallecido em 1708, pouco esmerado na factura das suas télas, Manuel de Castro, discipulo de Claudio Coelho, fallecido em Madrid em 1712 e tendo pintado sempre em Hespanha e no estylo do seu mestre. Ignacio d'Oliveira Bernardes, nascido em 1695, que estudou em Roma, ficando sempre com um colorido vago e fraco e finalmente Vieira Lusitano, 1699 a 1783, levado para Roma pelo Marquez de Abrantes, onde estudou com Lutti e Trevisani, obtendo o primeiro premio da Academia d'aquella cidade.—Em Vieira tivemos talvez um chefe de escola, com discipulos

directos taes como João Silverio Carpineti, sua irmã Catharina Carpineti e o Morgado de Setubal.

Terminamos esta relação com Vieira Portuense, 1765 a 1805, que estudou em Roma e em Parma, tendo sido um colorista á maneira de Corregio.— Pela lista dos pintores apresentados, podemos formar uma idea, dos chamados tres periodos da pintura em Portugal, e da sua influencia na formação da escola dita portugueza.

Deviamos fechar este capitulo com algumas considerações sobre o Gran-Vasco, era justo e talvez um pouco elucidativo, mas esse trabalho, se não está completamente feito, por espiritos doutos, está pelo menos tentado com muita proficiencia por esclarecidos criticos e não somos nós, por certo, que podemos com os nossos superficiaes conhecimentos e no limite d'este pequeno livro, tratar tal assumpto. —Comtudo, observaremos, que tendo vindo a Portugal, como já dissemos, João Van-Eyck, o qual aqui se conservou um anno, não sabemos se fazendo outros trabalhos, além do retrato da Infanta D. Isabel, filha de D. João I, aqui deixou grande influencia a sua escola.

Ha quem affirme que Humberto Van-Eyck, esteve tambem em Portugal, o que julgamos não estar bem provado, todavia, o que nos parece fóra de duvida, é que, aos Van-Eyck se deve o inicio da chamada Escola Portugueza, a qual, tem o seu

maior representante, em Vasco Fernandes (o Gran-Vasco).

Um anno esteve Van-Eyck em Portugal, e perto de tres seculos se demora a sua influencia no nosso paiz, pois que, só em Vieira Lusitano (1699-1783) começa uma differenciação accentuada, na evolução da arte.

A Hespanha, foi egualmente inspirada, de uma maneira fecunda, pelo genio creador da escola flamenga da epoca dos Van-Eyck, todavia, tendo acompanhado os periodos aureos d'essa escola, e tendo recebido alem d'isso, influencia directa das escolas italianas, teve uma evolução mais rapida que Portugal.

Creando, por deducção e assimilação, uma escola sua, accentuada por fórma, que se torna inconfundivel e sem originalidade duvidosa, para o que, tambem muito concorreu o seu temperamento colorista, que é o factor importante, da sua individualidade.

Tendo nós que admittir Gran-Vasco, como não podemos deixar de admittir, somos forçados a con-concordar, que durante o longo prazo que vae da chamada escola de Vizeu, até Vieira Lusitano, estivemos como já observamos estacionarios, e assistimos de braços cruzados, ao apogeu da escola italiana, continuando a pintar, durante esse longo prazo, á maneira neerlandeza da primeira epoca, isto é, no estylo do Gran-Vasco, o qual, cento e

tantos annos depois de Van-Eyck estabelecerem a sua escola reatou a sua technica e o seu poder de execução e tal foi a sua influencia que fez crystalisar durante um tão longo espaço as artes em Portugal.

Por certo que, como já dissemos todas estas questões, referentes ao Gran-Vasco e á sua respectiva escola, são questões mortas, por já elucidadas pelos entendidos, comtudo, confessamos que em o nosso espirito, se não fez ainda completa luz sobre tal assumpto. O ultimo trabalho que consultamos sobre o Gran-Vasco, foi uma monographia escripta proficientemente por S. Ex.ª o Dr. Maximiano de Aragão e por ella ficamos scientes, da provada existencia do Gran-Vasco, bem como, scientes ficamos, que ha quem affirme, que elle foi discipulo de Raphael (o Grande), e de Perugino. Com Perugino talvez tenha alguma affinidade, tanto nas carnações, como no modelado das cabeças das suas figuras, ainda assim, parece que mais se inspirou em Francia que em Perugino.

E' preciso notarmos aqui, que em 1500, Raphael, entra, não como discipulo, mas como auxiliar de Perugino no seu *atelier,* e que Pinturicchio, Perugino e Francia, tiveram uma influencia muito pouco accentuada, na primeira synthese de Raphael, o qual, já em 1504 e 1508, pintava á maneira de Leonardo de Vinci, de Miguel Angelo e Fra Bartholomeu.—Notaremos de passagem que

Raphael, tinha como nenhum outro pintor, a facilidade de adaptação e imitação, o que fez com que a sua maneira, fosse a quinta essencia de tudo o que o genio da Italia produzia de mais seductor.

Ha a notar tambem que quasi todos os quadros existentes em Portugal nos fins do SECULO XV até á primeira metade do SECULO XVI, são attribuidos a Gran-Vasco e pelos que nós sabemos que lhe são attribuidos e pela lista dos designados na referida monographia do Dr. Maximiano de Aragão vêmos que são em tal quantidade que, calculando que Gran-Vasco, tivesse pintado durante trinta annos consecutivos, não produziu menos de um quadro por mez, pois que, não são menos de 280 a 370, os quadros que lhe são attribuidos.—E apezar d'esta enorme producção, o pobre artista conservou-se durante toda a sua vida, n'uma penuria extrema e depois da sua morte, a viuva declarou não ter com que pagar um simples fôro, o fôro da casa em que habitava, avaliado em *tres vintens e dois capões*.—Esta pobreza, não está em relação, com a enorme producção de Gran-Vasco.—Não ignoramos que artistas houve, de muito maior producção, e entre elles, podiamos citar Rubens, que n'uma vida de quarenta e dois annos, pintou perto de 1:500 quadros.

Mas Rubens, viveu na opulencia, frequentando a intimidade dos reis e principes, quasi hombreando com as suas despezas, e morreu riquis-

simo.—A casa onde tinha vivido o nosso grande pintor, o porta-estandarte da chamada escola portugueza de pintura, o insigne mestre do nosso periodo aureo, a que pagava de fôro tres vintens e dois capões, era essa mesma, em que Gran-Vasco, segundo os seus biographos, tinha pintado, na portinha verde da entrada, um burro, carregado de taleigas.—E com tal esmero o pintou, que o pae, do artista já se vê, ao regressar a casa, se enganou a ponto de o fazer entrar, ao burro, para que não ficasse ao relento.

Os leitores estão a vêr as uvas de Zeuxis, que os passaros debicavam, e outras lendas de egual jaez, creadas pela imaginação popular.

Abrimos aqui um parenthesis para chamar a attenção dos investigadores, para um documento que sabemos existir na Torre do Tombo, anterior a 1540, no qual Christovam de Figueiredo, pede, que seu filho, *muito bom grammatico e latino,* seja empregado, como moço de capella, do Infante D. Henrique.—Este Christovam de Figueiredo, (de quem tivemos conhecimento por um artigo que em tempos publicou o *Diario de Noticias,* sem assignatura, o qual talvez seja do Sr. Dr. Souza Viterbo) para reforçar o seu pedido, allega diversos serviços, que tinha prestado como pintor já indo a S. João de Tarouca e a Vizeu *a vêr e receber as obras que fez Gaspar Vaz.*—Quem será este Gáspar Vaz perguntamos nós tambem? Não será artista

á maneira dos Van-Eyck e não se lhe poderá distribuir parte das télas attribuidas a Gran-Vasco, especialmente as peores. — Não se poderá igualmente distribuir algumas a Velasco, que ha quem affirme ter pintado para a cathedral de Vizeu.

Vizeu que investigue e os entendidos qua elucidem, pois que a nós nos escasseia o tempo, e muito mais a competencia.

Para bem se comprehender a influencia que a escola flamenga teve, não só em Portugal, como tambem nas outras nações, terminaremos este capitulo, analysando a preponderancia que essa escola teve no movimento geral da esthetica do passado.—Ao leitor deixamos as conclusões que elle tire de tal analyse, afim de nos pouparmos a commentarios talvez erroneos, conclusões qne lhe servirão para a boa comprehensão do papel que cabe a Portugal na evolução artistica do renascimento.

Taine divide a pintura flamenga em seis grandes periodos, correspondendo cada um, a um periodo historico bem distincto.

O primeiro periodo, começa no SECULO XIV com João de Burges, João de Hasselt, João Woluwe e Melchior Broederlam.

O segundo período, que toma todo o SECULO XV é representado por João Van-Eyck, Humbert Van-Eyck, Van der Weyden, Vander Goes, Cristus Bouto, Memling, Gerard David, Jerome Bosch, e Guentin Metsys.

O terceiro periodo, comprehende o SECULO XVI.—E' este o periodo da influencia italiana e contem n'elle, João Gossaert, Bernardo Van Orlei, Lamber Lombar, Pedro Coeck, Miguel Coxia, Frans Floris, Barthelemy Spranger, Martin de Vos, Francken, Van Mender, Denis Calvaert, Otho Vaenius, etc.

O quarto periodo, é o periodo de Rubens. Periodo ao qual poderemos chamar o dos grandes artistos da Renascença.—P. P. Rubens, Jordaens, Van-Dyck, Snyders, Fyt, De Vos, Tinier, Brengel, Crayer, Gonzales, Coques Guellin, Seghers, Bombonts, Schut, Van Utrecht, Van-Hoecke, Peeters e Huysmans.—Todos estes artistas são da escola de Anvers.—Da de Bruxellas, temos, no mesmo periodo, Meert, Sallaerts, Duchastel, De Vadder, d'Arthois, De Malines, Biset, Pedro Franchoys e Smeyers.—Da escola de Burges os Van-Ostade.—Da de Gand João Van Cleef e de Ziepe Douffet e Flemalle. etc.

O quinto periodo, que começa antes do SECULO XVIII, é o periodo da decadencia. João Van Orley e Fedro Verhaeghen, são os unicos que merecem citação.

O sexto periodo é o contemporaneo que para nós toma o nome de Escola Belga.

Agora um pouco de historia:

A arte gothica, desenvolveu-se na Flandres, no principio do SECULO XIV.

Em 1390 Melchior Broederlam de Ypres pinta o retabulo de Dijon.—Pela mesma epoca um esculptor de genio, Claux Sluler, vindo da Flandres a Bourgonha, executa, n'esta capital, as primeiras obras do realismo expressivo, que deu logar á chamada Renascença franco-flamenga.—Podemos dizer por isso, que a França, foi a primeira nação a receber a influencia flamenga,

Em 1400 a 1410, a arte Franco-flamenga. já tinha não só conquistado toda a França, como tambem penetrava na Allemanha, pelo valle do Rheno.—Pela mesma epoca, ha uma corrente de emigração flamenga para a Italia, corrente que continua durante todo o SECULO XV.—E' então que se estabelece sobre a Italia e a Flandres, uma permuta de relações e que a Flandres começa a assimilar a Renascença Italiana.—A Italia, sob a influencia realista da arte flamenga, prepara a reacção de Masaccio contra o giottismo.

De 1450 a 1490, a escola neerlandeza, ou flamenga, chegou ao seu apogeu, e produziu uma longa serie de maravilhas.

O ramo francez da arte flamenga no SECULO XV, tempera a tendencia realista da arte flamenga, com o gosto todo nacional feito de sobriedade e elegancia.,

A França recebeu, é certo, a influencia da Renascença italiana, comtudo, nunca chegou a italianisar-se por completo, e n'essa resistencia se

conservou até ao SECULO XVIII, no qual prepara a sua escola verdadeiramente franceza.

Diremos agora, que não conhecemos nenhuma outra escola que tivesse enviado ao estrangeiro tantos artistas como a escola flamenga.

Todas as grandes cidades receberam a sua visita, o que é attestado pelas obras de artistas flamengos, conservadas ainda hoje nos museus, nos palacios e nas egrejas de toda a Europa.

Nas nações do norte, a arte flamenga penetrou sem esforço e tomou um caracter proprio, accentuadamente gothico,—Na Hollanda, Van-Eyck encontra os seus continuadores em Albert Van-Ouwater, Gerard de Saint-Jean (1440) e Lucas de Leyde.—Depois outros vieram, que continuaram as tradicções de Vander Weyden e Memling.—A Allemanha, sobre a acção da escola flamenga, modifica as antigas tradicções idealistas da sua pintura.—A França, proxima visinha da Flandres, recebeu em primeira mão uma potente influencia da arte flamenga.—A Italia, como vimos, não se pôde conservar alheia a essa influencia.—A Hespanha, fez a sua arte no SECULO XV e XVI sobre a denominação exclusiva dos artistas flamengos, mas a Renascença italiana combate a influencia dos gothicos do norte, e por um contradictorio acaso, foi um flamengo, educado na escola de Miguel Angelo, o primeiro que combateu a escola flamenga, esse flamengo, nascido em Bruxellas, foi Pedro

Kempener, (1503-1580) que os hespanhoes chamam Pedro Campana. Em Portugal constata-se a influencia Flamenga por toda a parte, todavia, nos quadros da chamada escola portugueza, talvez predomine a primeira maneira do segundo periodo, (segundo a classificação de Taine) da referida escola.—Diz Ch. Yriarti, que a pintura flamenga está em Portugal representada por muitos flamengos e que, os nomes que lhe vieram á memoria, quando viu os gothicos portuguezes, foram os de Roger Van der Weyden, Tierri Bouts e Miguel Coxia.

Logo no começo do SECULO XVI, a raça dos grandes pintores flamengos, parece ir desapparecendo porque, os artistas da Flandres, vão acolher-se debaixo da bandeira da Renascença italiana.

E' João Mostart (1470-1555) que deve ser considerado como o ultimo dos gothicos flamengos. A decadencia da escola flamenga vem até Rubens—o qual apesar de ter estudado e assimilado todas as maneiras, é a mais alta encarnação do genio flamengo e o mais flamengo dos pintores flamengos do SECULO XVIII.

*

*   *

A evolução das artes, na Renascença, não se deve justificar pela imitação dos monumentos antigos, fazel-o seria abdicar das leis da evolução.

Houve em Italia, como na França, uma primeira Renascença, que foi a Renascença do SECULO XIV a qual não se inspirou, ou pelo menos se inspirou muito pouco, na antiguidade e é por certo ao desenvolvimento logico do estylo gothico, que se deve a evolução do renascimento.

O naturalismo gothico, penetrou na Italia e renovou o realismo italiano, que tinha caído na trivialidade e estava estacionario desde o SECULO III e podemos dizer, que o papel que desempenhou na Renascença, a arte greco-romana, foi um papel puramente educador e não de arte mãe.

A arte antiga, não creou a Renascença mas regulou-a por fórma, que lhe estabeleceu principios que ella assimilou ao seu meio e ás suas precisões.

E' ponto assente, que nenhuma arte póde ter influencia sobre outra, pelo simples contacto. — Para que essa influencia seja manifesta, é preciso que a arte *primeira,* esteja apta, pela sua evolução natural, a receber essa influencia, aproveitando da segunda, recemvinda, o que, com o criterio esthetico anteriormente consolidado, lhe convier, para satisfação do seu ideal evolutivo. — E é por isso que o espirito gothico, com as influencias dos diversos periodos evolutivos da Flandres e do valle do Rheno, vem na Italia até ao meado do SECULO XVI, como já observamos, no qual, a esthetica Greco-Romana toma definitivamente o seu

papel transformador e assegura a sua dominação que vem até aos nossos dias.

O leitor tem formado, por certo, o seu juizo com referencia á linha evolutiva que seguiram as artes até á Renascença, e está habilitado a tirar conclusões do estado progressivo, ou regressivo, em que ellas se encontravam, em Portugal, em iguaes periodos; todavia, para melhor o elucidarmos, vamos concluir, apresentando-lhe uma serie de datas referentes ao periodo em que floresceram pintores de comprovada celebridade, o qual vae de 1385 a 1543, isto é, de João Van-Eyck ao nosso Gran-Vasco.

Italianos:

Fra-Angelico, 1387-1455; Masaccio, 1407-1443; Gentil Bellini, 1421-1507; Geovani Bellini, 1426; 1516; André Mantagna, 1431-1506; Verrochio, 1435-1488; Signorelli (o Dante da pintura do seculo XV), 1441-1523; Perugino, 1446-1524; Carpacio, 1460-1522; Leonardo de Vinci, 1452-1519; Giorgion, 1477-1514; Fra Bartholomeu, 1475-1517; Conegliano, 1460-1517; Piombo, 1485-1547 Giorgioni, 1478-1510; André del Sarto, 1488-1530; Corregio, 1494-1534; Raphael, 1483-1520.

Allemães:

Hans Holbein, 1450-1521; Holbein Junior, 1428-1554; Alberto Durer, 1471-1528.

Flamengos:

Maubeuge, 1470-1532; Quintin Metsys, 1466-

1530; Henskerck, 1498-1541; Lucas de Leyde, 1494-1533.

Hespanhoes:

Alonso Berruquete, 1428; Morales, 1509.

Estes são evidentemente os mais conhecidos e os que tem um estylo e uma maneira de fazer accentuada por forma, que se presta a confrontos, por isso, aqui deixamos os seus nomes, para que o leitor, julgue das suas respectivas influencias, nas diversas escolas de pintura e por essa fórma possa aferir, por comparação, e dedução do estado da pintura em Portugal nos referidos periodos.

*

* *

Ha quem ainda hoje divida as nações da Europa. em duas grandes zonas artisticas, ou por outra, em duas grandes raças prodominantes na esthetica de todos os tempos.—A raça romana e a raça gothica.—A primeira, comprehende os povos derivados de Roma, com caracteristicos mais ou menos marcados.—A segunda, reivindicando as nações que teem por origem commum a Germania e os paizes confinantes.

Uns nascidos das tradicções hellenicas e latinas, outros, autochtones e saídos do seu proprio fundo.

Evidentemente que a Italia, a França, a Hespa-

nha e Portugal pertencem á primeira cathegoria, e á segunda todos os povos do Norte.

Estas distincções, ou melhor estes antagonismos de raças, continuam nos nossos dias, segundo affirmam, com caracter agudo repercurtindo-se no terreno da arte, tanto na escolha e concepção dos assumptos, como na fórma da interpretação dos typos e na impressão da idéa geral, (côr e luz).— A Italia e a França, procedem claramente da civilisação greco-latinas: A Italia, mais accentuadamente pois que recebeu em primeira mão, todos os ensinamentos d'essa civilisação e é classica por instinto, elevando-se sem esforço para os assumptos abstratos. Podemos dizer, que ella é a filha, a herdeira ligitima da esthetica do passado, creada ao sol da Grecia e de Roma e isso o prova até na sua decadencia.

A França é mais sóbria, mais temperada, mais methodica, pois que lhe correm nas veias bastante sangue germanico.

Pela sua raça, e pela sua historia, que se reflecte na arte, bem como pela sua situação topographica, a França representa a media entre o romano e o gothico.

A Hespanha tem sangue ibéro e seiva arabe, que se mistura profundamente com a sua propria efflorescencia, creando o gosto local.—Apesar da sua longa sujeição e affinidades romanas, a hespanha ficou original, pessoal e indigena, substituindo

pelas misticas effusões da sua fé, a aspiração d'um ideal plastico, que lhe faltou sempre, por isso a hespanha não tem o que verdadeiramente se chama o estylo e despreza os assumptos de estylo.—No fundo a hespanha é realista, mas magistralmente realista.—Depois da Italia da França e da Hespanha, ibéra moirisca e castelhana, todos os povos da Europa, Inglezes, Allemães, Belgas, e mesmo Hollandezes, Scandinavos e Russos são mais ou menos gothicos e ficaram gothicos nas diversas expressões da sua arte. Estes povos, tem muito pouca parecença com os povos Gregos e Romanos.—Por temperamento e herança desprezam os assumptos de estylo, estudam pouco a historia e evitam a mythologia e o symbolismo classico, fugindo em regra, do nú. Finalmente, os gothicos são hoje, como outrora, os realistas mais ou menos potentes.—Parece que a natureza, traçou os caminhos e fixou os limites contra os quaes é inutil reagir. O norte será sempre o norte, e o meio dia sempre o meio dia, e a arte que vier do meio dia, ou do norte, terá sempre uma phisionomia propria, que ninguem poderá destruir.—Os artistas do meio dia, tiveram sempre o gosto do ideal, da pompa e do *mise en scene*. Os artistas do norte, prefirirão a realidade e os traços mais simples da vida ordinaria.—Os primeiros, procederão mais pela imaginação que pela observação, e os segundos mais pela observação que pela imaginação.

Assim, cada paiz continuará a marchar pelas vias tradiccionaes, obedecendo ás influencias climatericas e physiologicas.—A França, guardando o equilibrio entre o norte e o meio-dia, a Italia e a Hespanha ficarão vivas e coloristas, a Belgica Sabia; será mais do norte que do meio-dia. a Hollanda não sairá das meias tintas e da familiaridade intima dos seus costumes, a Allemanha a Inglaterra a Dinamarca e a Suecia serão naturalistas e expressivas. As outras nações da Europa ficarão mais ou menos dependentes do movimento geral, por não terem herança propria, todavia, as do norte terão sempre mais verdade que nobreza, mais força que graça, mais sentimento que estylo, mais espirito que côr.—A arte americana continuará a educar os seus artistas em França e por isso a ser a filha menos independente da Europa, será difficil dar-lhe personalidade, pois que, a America é por assim dizer, uma grande fabrica, onde trabalham todos os povos do mundo e os que se dedicam á arte são todos, mais ou menos, meridionaes por temperamento.

Esta theoria que acabamos de expôr, tem os seus adeptos e no fundo, não deixamos de concordar por completo com ella, todavia, presentemente, precisamos contar com um factor, que é importante na unificação da arte. Esse factor é a facilidade dos meios de transporte, que nos proporcionam a visita aos museus dos diversos paizes

onde a arte tem a sua aristocracia. A analyse directa das obras dos grandes mestres tem grande influencia na esthetica geral pois que, o estudo dos mestres do passado, é hoje accessivel a todos.— Os artistas nossos contemporaneos, ainda os de maior reputação, offerecem, por assim dizer, uma synthese de educação academica uniforme, obdecendo, segundo as suas predilecções e o seu temperamento a influencias externas, mais ou menos accentuadas. Notaremos, que mesmo os mais potentes, não teem resistido a essas influencias. Assim, Bonnat inspirou-se por vezes em Ribera e Velasquez; Ricard em Ticiano e Rembrandt; H. Regnault em Goya; Carlos Duran em Velasquez; H. Levy em Rubens. Baudry e Benjamin Constant parecem Venezianos; Bastien Lepage e Dagnan são puros Holbeins.—E basta, pois que seria um nunca acabar de citações; todavia, não se vá julgar, que estes grandes pintores, que acabamos de citar, decalcam as suas obras nos trabalhos dos artistas da sua predilecção. Não, elles são simples apaixonados da maneira de fazer d'esses artistas e encontram n'ella, a homogeneidade do seu temperamento.

A's vezes uma simples reacção com a banalidade do meio e da época, provoca essas assimilações.

De resto, a reversão aos preraphaelitas, representada em França, por Gustavo Moreau e Bau-

dry, não tem outra expplicação. — E em Puvis de Chavanes temos outro exemplo. — Puvis (1824-1898) o docorador por excellencia do SECULO XIX aproxima-se de Giotto, não sómente pela simplicidade das suas maravilhosas concepções, mas tambem por um *parti-pri* no desenho. — Terminando este capitulo, diremos que, a esthetica dos Preraphaelitas não dominou só em Inglaterra pois que, se estendeu por uma maneira muito accentuada ás outras nações da Europa, e quando tratarmos da decoração desenvolveremos mais este assumpto.

Pelo que deixamos dito se conclue que a citada theoria da divisão da arte, em dois grandes grupos, ou raças, não póde constituir, á priori, doutrina definitiva.

CAPITULO III

Da Evolução dos methodos na decoração

Para fazer a obra d'arte e para a comprehender, o homem precisou sair da barbaria e da oppressão, afim de exercer e desenvolver o seu espirito critico pois que, como diz Taine, para comprehender a elegancia das fórmas e a harmonia das côres, é preciso que o homem, tenha uma grande cultura cerebral, uma extrema fineza e uma grande promptidão de espirito.

Todos os productos da natureza lhe podem servir, e teem servido, como modelos de decoração — pois que é pela estylisação que o producto natural perde a sua fórma primittiva e ganha uma fórma nova. — E' por esse processo de simplificação e de apropriação, que o homem transforma o producto natural fazendo-o passar á sublileza do producto trabalhado. Podemos dizer, que foi n'essa simplificação apropriada, que teve origem a arte da de-

coração, pois que, todos os ornamentos, por mais convencionaes que sejam, foram extrahidos por uma série de modificações do objecto natural.

Para exemplificar esta theoria, tomaremos uma folha de carvalho, copiando-a a traço simples, ou imitando-a o melhor possivel com todas as suas linhas e côres.

Claro é, que a impressão dada é relativamente similhante, mas, se os tons são postos de parte, ficando só a linha geral, o desenho parecerá uma folha de carvalho, mas faltar-lhe-ha algumas das suas qualidades visuaes. E' então, que o processo da abstração começa e póde ser levado até á annulação da fórma primitiva, em favor da fórma decorativa, dada pela imaginação do artista.— Por este enunciado se póde vêr, qual o papel da estylisação quando feita por um artista de talento e verdadeiro sabedor da sua arte. Vê-se tambem, que a arte é decorativa ou expressiva.—Decorativa, quando pela simplificação, o engenho do homem cria fórmas novas.—Expressiva, quando elle attinge a imitação perfeita da natureza, embora vista atravez do seu temperamento, mas sem a alterar.

Saber estylisar o producto natural e assimilar as diversas modulações do producto já fabricado, constitue o elemento importante na evolução dos estylos.

Trataremos aqui do novo estylo, ou da arte

nova, como mais trevialmente se designa a evolução nos processos de assimilação, afim de melhor nos fazermos comprehender. — O moderno estylo, nasceu em Inglaterra, com as theorias de Ruskin. que, como já dissemos, pregáva a simplicidade da linha e a expressão na côr. — No começo da sua evolução, este estylo encontrou na arte do Japão, material de sóbra para a sua inspiração, por isso diremos, que o modernismo não é um genero completamente original, exclusivo e unico. — Hoje, é um estylo, mais ou menos inspirado em estylos antigos, de diversos paizes. E' por assim dizer, um estylo, que toma aqui e ali o que lhe convem, para poder mostrar um caracter differente dos estylos que estiveram em uso, e o que tem de original, é a maneira de harmonisar os elementos conhecidos, transformando-os á forma ligeira e arrojada da sua caracteristica. — A nota mais typica da arte nova, consiste no modo de utilisar os elementos antigos, por isso vêmos com frequencia que um movel, mais avançado no dito estylo, tem similhança, não só no conjunto, como tambem nos menores detalhes, com outros da mesma indole, que se usáram em outras épocas. — N'alguns a similhança é tal, que parecem *atávicos* nas suas linhas geraes, e é por isso, que, como todos nós temos notado, um movel antigo, ao lado de um de modêlo modernista, não produz, na maioria dos casos, nota discordante, nem disparate de maior

monta. Bem pelo contrario, taes combinações, são tanto mais agradaveis á vista, quando maior é a riqueza do movel antigo, a emparelhar com o moderno.

Isto que dissemos do mobiliario, póde-se applicar á joelharia e mais artes decorativas.

E' talvez a esta concordancia que o novo estylo deve o seu maior exito, além de que, a propria extravagancia nas linhas geraes de um objecto, impõe o seu uso e isto por que, os primeiros a adoptal-o, pela sua variedade, teem em vista differenciar-se dos outros, os quaes por sua vêz os seguem, pelo espirito de imitação, generalisando por este modo, o objecto que á primeira vista desdenharam.

*

* *

Ha leis na decoração, que não pódem ser alteradas sem prejuizo no conjunto da obra decorada.— Assim, é axiomatico: que qualquer que seja o estylo da decoração, não deve em caso algum, fazer esquecer o destino do objecto a decorar.

Em toda a decoração se deve attender a que ella não apresente o aspecto de realidade, e que, pelo contrario, mostre, tanto no ponto de vista da fórma, como no da côr, obdecer aos caprichos d'uma elegante phantasia e que foram interpretadas com certa liberdade d'acção.

A' escolha do assumpto decorativo, deve presidir o melhor criterio artistico, havendo o maximo cuidado na concordancia dos motivos, não só com a natureza do objecto a decorar, mas ainda com a sua fórma particular.

Na ordenação e execução d'uma decoração, deve-se observar o logar que ella deve occupar e as exigencias especiaes no ponto de vista do conjunto perspectico.

A natureza dos objectos representados, deve egualmente harmonisar-se com o grau de claridade e temperatura a qual a decoração está ordinariamente submettida.

Entre as disposições geraes da decoração e as proporções do objecto decorado, ha as conveniencias que é preciso attender.

A decoração não póde, por fórma alguma, substituir-se á construcção, nem tão pouco mascaral-a por fórma, a fazer desaparecer as suas linhas geraes e constituitivas.—Deve, n'uma palavra, saber limitar o seu papel, distinguir a sua missão, sem o que, se prejudicará, prejudicando todo o conjunto.—Ha nas naturezas subalternas, a tendencia de complicar, com sobrecargas decorativas, a obra que se propõem fazer. A esse desvirtuamento do gosto, se deve a decadencia artistica, em diversos periodos da evolução decorativa.

A ornamentação exuberante e fóra de proposito, amesquinha e torna pesado o objecto decorado—e

é por isso, que é conveniente que o constructor e decorador, estejam sempre de perfeito accôrdo, conjugando na sua obra o maximo effeito, sem prejuizo da esthetica geral.

A belleza da decoração, resulta da introducção da variadade na unidade.

Toda a decoração deve ser uma e por isso proceder de um parti-pri claramente indicado, e com um ponto de partida unico.

O predominio das linhas em qualquer objecto decorado, e a sua disposição, influe na altura, ou largura d'esse objecto.

De todos é sabido que a posição da linha modifica o tamanho. — Assim, quando predominam as linhas verticaes, ellas fazem parecer o objecto e a sua superficie mais elevadas — e pelo contrario, a predominancia das linhas horisontaes, fazem parecer o objecto mais baixo e acaçapado.

As linhas curvas, empregadas no sentido vertical, merecem muita attenção.

O artista que compõe o projecto d'um edificio, ou o desenho de um movel, no qual a base repousa directamente no sólo, não deve empregar linhas curvas, sem muita circumspecção.

O emprego da linha curva no sentido horisontal é, visualmente, de melhor resultado.

O que se dá com as linhas, dá-se egualmente com as côres, pois que, teem tambem o poder de modificar aparentemente as dimenções de qualquer

objecto. De résto, toda a gente sabe que as pessoas que se vestem de prêto, modificam a sua gordura, e as que se vestem de branco a sua magreza.

Já Leonardo de Vinci observáva, que uma mulher vestida de preto, tendo na cabeça um lenço branco, a cabeça parecia duas vezes mais larga que as cóstas.

Por este pouco que deixámos dito, com referencia a decoração, e que desenvolvido, com a competencia dos entendidos, daria volumes de muitas paginas, se póde ajuizar da importancia do assumpto e de qual a proficiencia que deve presidir na execução da obra decorativa, a qual sendo executada á matróca, por espiritos incultos, produz os effeitos que todos nós conhecemos.

CAPITULO IV

Da Evolução dos Estylos na pintura

Copiar fielmente a natureza é uma preoccupação de mediocres artistas.

Crêmos que é Charles Blanc, que diz o seguinte: Se as artes do desenho, não tivessem outro fim, senão copiar a natureza, tentariam, a maior parte das vezes, uma coisa inutil, e seriam um pleonasmo. «Para que pintar com tanto cuidado, na téla, uma flôr que podemos ir vêr ao jardim? Para que uma segunda edição das creaturas, quando a primeira é inexgotavel? Será por consequencia possivel a imitação? As uvas de Zeuxis, que illudiam os passaros, são uma pobre fabula imaginada e repetida por escriptores que, com certeza, não possuiam o segredo da arte. Se o artista é pintor, poderá conservar ás suas flôres, sem perfume, pelo menos essa frescura de orvalho? Poderá elle com as côres extrahidas da térra, repreduzir a luz dos céus?

Se é esculptor, dará movimento ao marmore, levesa aos cabellos, transparencia ao olhar? se é architecto, qne emitará elle? Terá de copiar fielmente tal ou qual creação de natureza?»

Paschal disse: que vaidade tem a pintura, que attrahe a admiração pela similhança das coisas, cujos originaes nem sequer se admiram?

Paschal teria dito a verdade se a pintura não fosse senão uma imitação, por que n'este caso, seria uma vaidade e uma vaidade impotente. Mas, cumpre repetil-o, o artista é o interprete da natureza, compete-lhe descobrir o sentido occulto, o sentido profundo d'esse poema obscuro, para o traduzir na sua linguagem por que a natureza é muda na sua expressão esthetica. Diz Reynolds «que a imitação é o começo da arte, mas não é o principio. O talento de imitar os objectos reaes é sem duvida o primeiro que o artista deve adquirir, mas convem que seja tambem o ultimo e o mais proximo da perfeição.»

Nas grandes e nobres creações do homem, onde ha uma unica, que tenha produzido essa imitação sem a preferencia que se chama, no idioma de hoje, o *realismo*? Será necessario prescrever a poesia por que ella emprega uma fórma cadenciada, de que o homem não se serve, nem nunca se serviu, nem servirá. Não vive egualmente a arte dramatica de ficções e de inverosimilhanças? Não é natural que os heroes antigos se tivessem expri-

mido na lingua de Racine, todavia, por esse facto não devemos ser condemnados a deixar de ouvir as soberbas coleras de Hermione e os ardentes suspiros de Phedro.

A realidade! Mas o que é a realidade em arte? Será quanto muito uma sugestão dada pelo talento do artista e tornada uma convenção, logo que essa sugestão passe pela analyse fria dos factos, logicamente deduzidos.

O esculptor e o pintor devem pois, estudar religiosamente a vida, surprehendel-a em flagrante, desenhando modelando e pintando do natural, pois que, não pódem traduzir a natureza sem a conhecer de perto, mas devem tambem saber-se libertar d'essa imitação servil, mantendo a realidade na devida distancia, obscurecendo os deffeitos e transformando-os conforme a sua intelligencia. E aquelle que assim não fizer, não será nunca um mestre.

A ultima palavra do realismo, seria produzir uma copia que se podesse tomar pelo original. A obra prima do imitador seria illudir não já as aves, mas os proprios homens. D'isto resultaria que os personagens representados nas galerias de figuras de cêra, vestindo com os seus proprios trages, com cabellos, pestanas e sobrancelhas naturaes, de fórma a illudir o espectador, seriam obras d'arte no mais elevado grau.

E no entanto, nada ha no mundo mais horrivel

de que esses espectros, nada mais falso que essa perfeita similhança, como diz algures não nos lembra quem.

E porquê? Porque estamos secretamente prevenidos de que a ideia é o unico principio vivo nos sêres e que em tudo em que ella não existe, não ha senão phantasmas e sombras vans.

Longe de se limitar a uma copia exacta da realidade, a arte deve penetrar o espirito das cousas e evocar a alma dos seus heroes e pintal-os de dentro para fóra, dando-lhe a razão psychica e physiologica do seu modo de ser pela somma total das impressões recebidas.

Concebida assim, a arte póde, não só rivalisar com a natureza, mas até excedel-a. Por que o homem possue um thesouro, que a natureza não tem, e esse thesouro é o pensamento.

A natureza tem em si a vida mas o pensamento é mais ainda que a vida, por que é a vida no apogeu da sua gloria e na sua mais elevada soberania. Póde pois o homem luctar com a natureza, manifestando o pensamento nas fórmas d'arte, como a natureza manifesta a vida nas suas, de resto, a natureza é uma ficção dos nossos orgãos sensorios.

Hegel, o grande philosopho, disse que as creações da arte eram mais verdadeiras que os phenomenos do mundo physico e mais exactas que as realidades da historia. De resto cremos bem que os acontecimentos memoraveis, como já notámos são

mais verdadeiros descriptos nos livros, feitos pelos grandes artistas, do que seriam pela bocca dos proprios que foram testemunhas dos successos narrados.

Feito artista, a seu modo, o escriptor distingue as minudencias caracteristicas e as apparencias illusorias, colhe e põe em relevo o que ha de significativo nas occorrencias e chega assim a alcançar uma verdade, mais clara, mais elevada, e mais viva, de que as pequenas verdades de que a propria realidade se compõe.

O historiador porem, não opéra senão pela intelligencia e isto por que retrahe as suas sympathias e modera-lhes a expressão, emquanto que o artista, pelo contrario, consegue a sua obra empregando todas as forças do espirito e do sentimento.

Por esta fórma, escolhe na sua imitação o que póde exprimir a sua completa individualidade, isto é, imita a natureza, não precisamente como ella é *ella*, mas como elle é, *elle*. D'ahi nascem os differentes caracteres da arte, o que se chama os diversos estylos. Mas por estes diversos estylos, que são gradações na maneira de sentir e que teem sido consagrados pelos grandes mestres, ha alguma cousa de geral e de absoluto, que se chama o estylo. Assim como um estylo é o cunho de tal ou qual homem, elle é tambem a impressão do pensamento humano sobre a natureza.

O artista de hoje, tendo recebido a herança do

passado no conjunto das tradições, que os mestres nos teem transmittido de seculo em seculo, já tem em si o resumo de todas as maneiras classicas de encarar a belleza e essa influencia recebida, reproduz-se inevitavelmente na obra d'arte e é capital precioso para novas conquistas.—Para não nos desviarmos do assumpto, continuaremos na mesma ordem de idéas, e reatando diremos, que uma obra tem estylo, quando os objectos estão n'ella representados sob o seu aspecto typico, na sua primittiva essencia, desembaraçada de todas as minudencias insignificantes, simplificadas e engrandecidas.

Uma architectura não tem estylo, quando não inspira nenhum sentimento, nem disperta nenhum pensamento.

Uma pintura ou uma estatua, não possuem estylo, quando parecendo uma imitação litteral e mechanica da natureza, não denunciam uma alma. A escola da Hollanda resentiu-se da falta de estylo, por que não teve belleza, mas brilhou no segundo grau da arte e triumphou pelo *caracter*. As escolas de Italia, tiveram grandes estylos, personificados nos grandes mestres, taes como Leonardo Vinci, Miguel Angelo, Raphael, Corregio, etc. Os Grêgos, chegados ao apogeu do seu genio, attingiram, no tempo de Pericles, o estylo por excellencia, o estylo absoluto, essa arte impessoal e d'ahi, o sublime, no qual estão fundidos os mais

elevados caracteres da belleza, divino misto de doçura e de força, de dignidade e ardor, de magestade e de graça.

Aquelles que, por amor ao natural, fazem do ideal, como de um inimigo, e querem restringir o artista á imitação rigorosa, imaginam sem duvida que são a verdade e a vida, e que tudo que não for isso é convenção e falsidade. — Erro profundo, pois que o ideal e o real, não teem senão uma e a mesma essencia. O diamante bruto e o diamante polido, são o mesmo diamante, apezar de ser o diamante bruto o *real* e o polido o *ideal*.

CAPITULO V

Da evolução dos methodos na pintura

Nós ignoramos quaes os processos materiaes, que usavam os antigos na pintura ou por outra, o que sabemos é algo confuso para formar theoria. — *Plinio*, diz-nos que havia duas escolas, a Grêga e a Aziatica. E que a grêga se dividia em jonica, attica e Sicyonica. Falla-nos de um verniz preto, muito fino, que Apelles applicava ás suas obras depois de terminadas, o qual além de dar grande brilho ás côres, as perseveráva da humidade e das poeiras. — Os fragmentos da pintura Egypcia, conservados em Thébas e Samoun, e os da pintura Assyria e emfim os da pintura grega ou romana, encontrados nas *catacumbas* nas *termas* e nas ruinas de Herculanum e Pompeia são precisamente pinturas a tempera. — Especie de guache executadas sobre um embôço preparado no revestimento dos muros.

Reconheceu-se que tal pintura não faz corpo, ou por outra, não se casa com a cal, gesso ou alabastro, onde está assente, como acontece com a pintura a fresco, pois que se póde levantar sem alterar o embôço sobre o qual o pincel simplesmente a estendeu. Os grêgos, os assyrios e os egypcios, conheceram a pintura e empregaram-n'a de modo rudimentar. Côres lisas, postas de chapa, o que dá idéa que não sabiam modelar com tinta, comtudo, os seus processos materiaes eram solidos.

Os milagres que Plinio e outros auctores referem da pintura grêga, são tanto mais contestaveis, quanto é certo, que o proprio Plinio nos diz, que os grêgos empregavam sómente quatro côres nas suas pinturas, a branca, amarella, vermelha e negra. Fructas pintadas as quaes os passaros veem debicar, cavallos pintados, que fazem rinchar os seus congeneres, são talvez maravilhas creadas pela benevolente imaginação de Plinio.

Entre os pintores celebres da Grécia, contam-se alem dos que já citámos n'outro capitulo, Polygnotes, a quem o Conselho dos Amphitryões agradeceu por um decreto, por ter pintado gratuitamente, a guerra, de Troia, em um portico de Athenas e o qual, Polygnotes, em virtude do mesmo decreto, devia ser isento de pagar cousa alguma por toda a parte por onde passasse; Apollodor que, diz Plinio, inventou a magia do claro — escuro e antes do qual nenhum painel suspendia no seu caminho

os espectadores, conforme conta o mesmo Plinio; Zeuxis, que depois de ser muito rico, dáva as suas obras, por que, dizia elle, orgulhosamente, que não havia quem lhas podesse pagar; Parrhafio, a quem Zeuxis reconheceu por vencedor, depois de ter sido enganado com uma cortina que elle pintára; Panfilio, que segundo o mesmo Plinio, foi quem primeiro juntou as Sciencias com a Pintura e pedia, a cada um dos seus discipulos, um talento cada anno; Timanthes, celebre por causa do seu quadro de Ifigenia; Apelles discipulo de Panfilio e pintor de Alexandre, que expunha as suas obras á vista dos passageiros, afim de se aproveitar das suas criticas; Protogenes, competidor de Apelles, a quem o mesmo Apelles elogiava, porem, acrescentando que elle não sabia largar o pincel a tempo, isto é, que peccava por um excesso de exactidão e de correcção muito detalhadas.

Tudo isto se encontra descripto em Plinio, talvez um pouco apaixonadamente, com se póde julgar por algumas contradicções que, por vezes, contem a sua obra.

Os Persas e os Assyrios, já senhores dos segredos da applicação da pintura á sua ceramica, tinham não só excellente louça pintada e esmaltada como tambem explendida decoração apropriada á sua architectura.

Os byzantinos adoptaram, na decoração dos seus monumentos, um processo mechanico, filiado

na Pintura, o Mosaico, que consiste n'um como embrechado, de pequenos cubos de marmores ou de vidros de côres, embutidos nas paredes. Outra derivação da pintura, por elles muito applicada á ourivesaria, foi o esmalte, que conseguiram empregando tintas resinosas que a acção do calôr vitrificava tornando-as inalteraveis. — Ambos processos lhes vieram do extremo oriente, pois qûe o esmalte era praticado pelos chinezes desde eras muito remotas. Da arte byzantina, passou este processo, para a arte medieval. — No periodo aureo do estylo ogival, Limoges em França, foi o centro dos grandes esmaltadores. — Fizeram-se tambem esmaltes em Colonia, os quaes nunca egualaram em perfeição os limosinos.

Depois da victoria da religião christã sobre o paganismo, entre Constantino e o oitavo seculo da nossa era, houve um verdadeiro excesso de pintura decorativa. — Cobriram-se, interna e externamente, os templos de pinturas e até as fachadas de casas modestas, eram pintadas de alto a baixo. São Marcos de Veneza dá-nos ainda hoje ideia d'essa profusão byzantina.

*

* *

Sobre os diversos processos de pintura, vamos dar uma ideia, seguindo a evolução historica nos seus principaes topicos.

Podemos conjecturar que a mais antiga maneira de pintar foi, como já dissemos, a tempera, especie de guache executada com terras de differentes côres, deluidas em agua preparada a cóla ou a gomma. — Tanto os egypcios, como os gregos e os romanos, empregavam este genero de pintura. Só mais tarde é que estes povos conheceram a pintura a fresco e a cêra (encaustica.) Ha quem affirme que os Romanos conheceram a pintura a oleo, o que parece estar confirmado pelas pacientes investigações do erudito pintor bavaro Ernesto Berger.

A pintura a tempera não admitte repintar sem prejuizo da sua frescura, n'este, como em geral em todos os processos, é de grande vantagem pintar-se á primeira, todavia a pintura a oleo, tem maiores recursos os quaes quando d'ella tratarmos os apontaremos. — Na pintura a tempera, póde-se, é certo, retocar mas sob a condição que seja o retoque feito com os mesmos tons e na afinação certa das mesmas gammas.

Em regra, todas as côres que não são terras naturaes, não são boas para este genero de pintura, todavia, n'estes ultimos tempos, tem-se feito grandes modificações nos processos antigos, introduzindo-se novos methodos de pintar a tempera. — Assim: as tintas de Kasein applicadas sem addição de vehiculos de nenhuma especie, apenas diluidas em agua, dão excellente resultado.

As *Sintonas* de Beckelman a *Emulsions Tempera*, de Freiedlein, communicam á pintura a tempera uma elasticidade e consistencia egual á pintura a oleo.

O Barão Pereira, de origem Judaica, compulsando antigos formularios, ressuscitou antigos processos, todavia, já em 1757, o frade Benedictino Pernety, tinha investigado e escripto alguma coisa a tal respeito.

Este frade no seu Traité Pratique des differentes manieres de peindre, desenvolve com muita proficiencia e erudição este assumpto.

Pintura a fresco

A pintura a fresco é quasi contemporanea da pintura a tempera e é talvez a preferida para a decoração monumental, não só porque resiste mais ás influencias atmosphericas, sem precisar da protecção dos vernizes, como tambem por não *espelhar*. reflectindo os objectos que lhe estão proximos, como acontece com as grandes superficies envernizadas.

Consiste a pintura a fresco em pintar sobre o embôço ainda humido a decoração que se deseja reproduzir. — A execução de tal trabalho deve ser difinitiva e expeditiva, quer dizer, o artista deve pintar de vez, como na pintura a tempera, restando-lhe ainda menos recursos n'esta maneira de

pintar, do que em qualquer outra, pois que esta não admitte reconsiderações. — Como a pintura a fresco não póde ser retocada a sêcco, por vezes o pintor frescante vale-se da *tempera*, não só para retocar, como tambem para concluir os seus trabalhos, pois que, o processo a fresco é compativel com o da *tempera*. — A Italia é o paiz classico da pinturo a fresco, como o provam os seus mais bellos trabalhos da edade media.

Giotto e Cimabue teem em Italia, os melhores exemplares da sua pintura a fresco, o primeiro no palacio de Vecchio, no Bargello e nas paredes d'uma capella de Santa Croce, representando d'um lado, a historia de S. João Evangelista, e do outro a de S. João Baptista,—e o segundo em Florença, no convento de S. Francisco d'Assis. Entre os frescos mais notaveis da Renascença, citam-se: o grande quadro de Miguel Angelo representando o juizo final, na capella Sixtina; A ceia, de Leonardo de Vinci, n'um antigo convento de Milão; e differentes composições pintadas por Raphael no Vaticano.

Em Portugal, ha trabalhos a fresco que datam do SECULO XVI E XVIII. Os melhores d'este periodo, são os pintados na egreja de S. Julião de Setubal por Antonio de Figueiredo. Tambem é digno de menção o tecto da egreja da Encamação feito, evidentemente, por um pintor hespanhol que desconhecemos. — Em Portugal, foram pintores fres-

cantes de grande merecimento: Domingos Antonio de Sequeira, Cyrillo Machado, Manoel da Costa, Pedro Alexandrino, José Faustino e Sampaio.

*

* *

Pintura pela encaustica

Não se póde fixar bem a epoca da descoberta da encaustica.—Plinio nos diz, que não se sabe ao certo quem foi o primeiro a pintar com as cêras coloridas e a operar pelo meio do fogo. Alguns auctores porem, attribuem a Aristides a invenção d'este processo de pintura, e a Praxiteles o seu aperfeiçoamento: Paillot de Montabert, artista e erudito de primeira plana, deligenciou restabelecer a encaustica no começo do SECULO XIX. O bavaro Sormehêe e o francez Jollivet desenvolveram, sobremaneira, a technica d'este processo de pintura e conseguiram ambos realisar explendidos trabalhos no genero.

N'este processo, as côres são applicadas com toda a sua densidade e o vehiculo que as condensa é a cêra virgem, derretida com uma parte de resina.

Applicada a tinta, applica-se o cauterio, o qual consta de um brazeiro gradeado em todos os seus lados.—Paillot diz o seguinte, com referencia a este processo de pintura. «A denominação de en-

caustica, dada ao processo particular de pintura que os antigos executavam, por meio do emprego das côres, encorporadas em cêra e que se applicavam com o auxilio de uma temperatura elevada para as liquifazer, é de origem Grêga e vem do verbo queimar. — «Este processo foi trazido para Roma pelos artistas helenos.

Do VI SECULO em diante desappareceu a encaustica quasi complectamente até ao meado do SECULO XVIII, em que o Conde Caylus tentou resuscital-a em França apresentando uma memoria sobre este assumpto, á academia das Inscripções em 1752, promovendo-se então ensaios praticos e excitando-se discussões acaloradas sobre os processos d'este genero de pintura.

Dussange descreve o seguinte processo como seu: «Prepara-se a superficie a receber a pintura, lavando-a depois com sublimado corrosivo, para destruir qualquer vegetação que possa existir entre as pedras ou entre o emboço. Depois aquece-se toda a superficie por meio de maçarico, até que a parede esteja perfeitamente secca. Prepara-se uma argamassa, composta de partes eguaes em pêzo, de cêra, essencia de terebinthina, oleo de linhaça, terebinthina de Veneza, verniz de ambar, meia parte de pêz branco e uma oitava parte de lithrargyrio. — Argamassa esta que depois de feita, se applica em uma só camada sobre a superficie a pintar. — Após esta operação e sobre a parede

ainda quente, dá-se a primeira demão de tinta, que se compõe de alvaiade e a decima parte, em pêzo, de zarcão misturado com uma outra argamassa, composta de uma parte de cêra, duas partes de essencia de terebinthina, uma parte de terebinthina de Veneza, duas partes de ambar, uma parte de oleo volatil de rezina destillada e meia parte de elemi.

Esta primeira demão de tinta, applicada sobre a parede ainda quente, dá-lhe a fluidez necessaria. — Em seguida betumam-se as juntas se as houver, alisa-se a superficie, sendo sobre um fundo assim preparado, que se executa a pintura, desfazendo-se as tintas na argamassa da segunda composição indicada.

*

*   *

Pintura sobre vidro, sua origem e seu estado nos differentes seculos da edade media

O conhecimento do vidro remonta a uma alta antiguidade — os antigos faziam vasos de vidro, os quaes se tem encontrado nos tumulos e em diversas sepulturas.

E' hoje evidente, que os Romanos e os Egypcios conheciam a arte de fabricar o vidro e até mesmo de lhe dar côres inalteraveis, pois que, parece que preferiam o vidro de côr ao branco. todavia, é mais

que provavel que elles ignorassem a sua applicação ás janellas, até cêrca do seculo dois da nossa era. — Antes d'esta epoca, empregavam os antigos para as suas janellas, pedras diaphanas, adelgaçadas para esse fim por operarios adestrados em tal mister, comtudo, ha quem affirme, que os fragmentos de vidro de vidraça, encontrados nas ruinas de Herculanum, provam que antes da destruição d'esta cidade, sabia-se fazer uso do vidro para tal fim.

O emprego do vidro corado, ás janellas das egrejas, ficou em uso no sexto seculo e em Italia e França no setimo seculo, d'ali passou tal uso para Inglaterra e depois para Allemanha.

A época precisa da descoberta da pintura decorativa e expressiva, sobre vidro, propriamente dito, é ignorada, todavia, alguns escriptores fixam-na no reinado de Carlos Calvo, fins do nono Seculo, outros lhe dão uma origem mais moderna e designam os fins do SECULO XIII o que não é certo, pois que, documentos datados do anno 983 e 1001, taes como, umas cartas do abbade Gosbert de Feugersée, da Baviera, já tratam da pintura sobre vidro.

Os frades foram os primeiros pintores sobre vidro, assim como foram os primeiros illuminuristas. — Os mais antigos *vitroux* conhecidos são os de São Diniz em França, no SECULO XII; os da Cathedral de Bourges os da de Lyon Angers e Mans.

Os *vitroux* d'esta epoca, são formados de com-

partimentos de vidros de côres, em que predomina o encarnado.

No SECULO XIV operou-se uma grande transformação na pintura em vidro.

Cimabué, acabava de operar a reforma da pintura em Italia, dando sobretudo ao desenho mais precisão e nitidez.

Esta evolução teve grande influencia na pintura sobre vidro. Começa-se a tentar o relevo, pelo claro-escuro. — Os membros e as roupagens tem sombras e tons de reflexo, predominam as cores verde e azul, ou amarello e roxo. No SECULO XV, esta pintura chegou ao seu apogeu, estava ganha toda a technica na execução, comtudo, devemos confessar que o effeito decorativo era de menor alcance, embora a composição fosse de maior relevo. O desenho era de uma grande pureza de linhas, os menores detalhes são tratados com minucioso cuidado, mas por isso mesmo, os assumptos eram prejudicados quando vistos a distancia. — As sombras indicadas cuidadosamente, formavam um conjunto esplendido, para vêr de perto e não a grande distancia.

No SECULO XVI, outros principios se introduziram na arte da pintura em vidro, por quanto Alberto Durer e depois Raphael, tinham operado uma nova revolução na arte de desenho. — Os quadros pintados na tela, são reproduzidos nos *vitroux*, com todas as regras de perspectiva, o que sobre o ponto

de vista de desenho é maravilha apreciada: todavia, como já observámos o effeito optico é pobre, pois que, as cores puras e sem sombreados, davam resultado muito apreciavel o qual ficou prejudicado com os novos processos, aliás inevitaveis na sua evolução natural.

No SECULO XVII, não sómente decahiu este genero de pintura, como tambem passou a um esquecimento complecto, o que fez crêr por muito tempo, que os segredos d'esta arte se tinham perdido.

O abandono do gothico, pelos estylos classicos, foram a verdadeira causa d'este prejuizo.

*

* *

Pintura pela Stereochromia

Ahi pelo anno de 1860, o chimico bavaro *Fuchs,* inventou este processo de pintura moral no qual o vidro soluvel, serve para ligar e fixar as tintas. O processo de Fuchs é o seguinte:

Preparada a parede que tem de receber a decoração, como se fosse para pintar a fresco, attendendo a que a argamassa que n'estes rebocos se emprega, deve ser magra, afim de que o vidro soluvel possa n'ella penetrar com facilidade, deixar-se-ha seccar por alguns dias, afim de obsorver bem o acido carbonico e a capa de reboco se transforme em semi-carbonato de cal.

Para accelerar a impreganação da cal pelo acido carbonico, póde usar-se uma solução de carbonato de amoniaco, e logo que esteja novamente secco e que o amoniaco se tenha evaporado, emprega-se o vidro soluvel. Esta operação, repete-se até a saturação, deixando todavia, seccar a antecedente antes de dar as outras camadas. — O vidro soluvel, que se emprega, deve ser de sóda, ou vidro soluvel duplo, addicionado de uma quantidade sufficiente de agua de sóda, para que fique completamente claro.

Logo que a superficie se ache convenientemente preparada, e bem sêcca, e que o vidro soluvel esteja uniformemente distribuido, póde começar-se a pintura.

Todas as tintas se empregam n'este genero de pintura, á excepção das tintas organicas, por que não conservam as côres. O cinábre, tambem deve sêr posto de parte, por que a sua côr se altera facilmente.

Todas as tintas dévem sêr muito deluidas e bem desfeitas, á excepção do vermelho de chromo, que sendo muito mexido se tórna amarello.

O azul de cobalto, aclara depois de fixado e o ócre cláro esmorece.

Depois de terminado o trabalho, póde-se humedecer e lavár com espirito de vinho, para que todo o quadro se consolide.

CAPITULO VI

Da Evolução dos processos na pintura a oleo

Apezar de julgarmos que o guia mais seguro, para bem traduzir qualquer assumpto pela pintura a óleo é, alem do estudo prévio das obras dos grandes mestres, o da propria personalidade, vamos sobre o assumpto dizer coisas, aliás já ditas. O estudo constante e reflexionádo pela observação lógica dos contrastes e da harmonia do colorido, que a natureza nos apresenta, é pratica seguida e aconselhada pelos entendidos. N'isto, como de résto em tudo que aqui temos escripto, não podemos pôr nada de nossa *casa*, limitamo-nos a apontar o que está dito, pois que não só não temos competencia technica para o fazer, como tambem, por ser o nosso fim muito outro. Esta série de apontamentos, que vimos colligindo, no sentido de historiar a evolução da esthetica, não teem pertenção de serem originaes, nem o podiam sêr, pe-

las rasões expóstas, todavia apontamentos que andam dispérsos, d'alguma utilidade pódem servir, a quem desejar saber quaes os processos que se teem servido, e servem, os grandes mestres da pintura; por isso, para aqui os transcrevemos, em fórma simples, sem commentarios, porque os não podemos fazer por falta de competencia. Vamos pois descrever uma série de processos sobre este genero de pintura, bem como as respectivas *receitas*, se bem que julgamos que a pintura por meio de *receita* nunca dará os resultados precisos, se não tivermos outro preparo e talento especial, para bem descernir e melhor executar.

É para nós ponto assente, que não ha orthodoxia em arte, e que um dogma esthetico não tem valor senão para os temperamentos submissos e falhos de talento pessoal. Alem de que, entendemos que arte se degrada, sendo posta ao serviço de qualquer theoria, ou fazendo concessões a uma fé reinante na massa do publico. Só a individualidade, longe de convenções e de receitas technicas, póde conseguir a obra d'arte. Por isso repetimos, n'esta parte do nosso trabalho, apenas damos a conhecer alguns processos de execução pictural, sem aconselharmos nenhum, pois nunca é demais insistir n'este ponto, nós não acreditamos em *receitas* nem temos competencia de conselheiros.

Ha livros especiaes que relatam segredos maravilhosos para obter resultados certos, com a mis-

tura e emprego de tintas diversas, todavia, será bom prevenir que são puras ficções pertenciosas, sem alcance de maior monta.

Basta-nos saber que uma côr muda de tom, conforme os objectos que a rodeiam. Já Delacroix dizia, que com a propria lama das ruas se podia fazer a pelle mais fina da mais requintada Vénus. Se deixarem ao pintor a faculdade da escolha das tintas, que rodeiam as carnações pintadas com a lama que Delacroix citava, por cérto que elle modificará sobremaneira esse tom, pois que uma côr póde sêr modificada, não só pelo grau de intensidade da luz que ella recebe, como tambem pelos contrastes das côres que lhe estão proximas.

Bastava-nos o phenomeno dos contrastes que as côres apresentam entre si, para regeitarmos qualquer formula de receituario na pintura. Alem de que, não vendo todas as pessoas a côr da mesma fórma, não a podem empregar da mesma maneira. Ha quem affirme mesmo, que a evolução optica se fêz lentamente, e que os antigos nunca viram nem o azul nem a côr violeta, quer dizer, não distinguiam as nuances extrêmas do espectro solar.

Resta-nos acrescentar, que a luz modifica a côr segundo a estação, o clima e a hora em que a vêmos, por isso, difficil será estabelecêr, racionalmente, um estalão universal, que sirva para determinar tal ou qual côr. Todavia, sem formarem lei absoluta, ha regras que devemos seguir afim de

mais ou menos nos orientarmos na confecção de certos tons e determinados effeitos. Assim, todos sabem que a sobreposição de uma côr sobre o branco, lhe augmenta a intensidade luminosa, que os effeitos que se obteem pela sobreposição de qualquer côr, são tanto mais perfeitos e luminosos quanto mais as côres empregadas são transparentes.

Se quisermos, por exemplo fazer um encarnado brilhante, teremos que sobrepôr a esta côr opaca, a mesma em *glacis*. Exgotados todos os recursos para levár uma côr ao seu maximo de intensidade, podemos augmentar-lhe a potencia colorifra, rodeando-a da sua côr complementar, se pelo contrario, quizermos deminuir-lhe a intensidade, rodeamol-a da mesma côr mas mais intensa.

Exemplo: Uma roupagem alaranjada, será mais alaranjada, se fôr rodeada de tons azues; o encarnado rodeado de tons vêrdes parecerá mais encarnado, etc.

Um retrato, no qual as carnações são muito encarniçadas e ás quaes se quer attenuar esta côr, sem comtudo lhe mexer, podemos-lhe metter um fundo encarnado, ficando assim d'aspecto normal, todavia, se o retrato está mais pallido que o modelo, elle ficará mais rosado, se o rodearmos de um fundo vêrde.

Por isto, que deixamos apontado, se vê que o conhecimento das leis do colorido, facilita o tra-

balho do pintor. Para melhor comprehensão das theorias que acabamos de expor, referentes ás leis dos contrastes e formação de tons colorificos, vamos elucidar o leitor, menos entendedor do assumpto, dando-lhe a conhecer a doutrina mais corrente sobre estas theorias.

As côres prismaticas são as seguintes: amarello, verde, anilado, azul, violeta, encarnado e alaranjado.

D'estas côres, destacam-se tres designadas como fundamentaes, ou primitivas, as quaes teem o poder de recompor a luz branca, que, aliás, não é uma côr, mas sim o resultado das tres fundamentaes. que são o amarello, o azul e o encarnado.

Dá-se o nome de preto, á maior intensidade que qualquer côr póde attingir.

A todas as côres que não são fundamentaes, se dá a designação de binarias, por serem o producto de duas côres primitivas.

Assim: a verde é formada da amarella e azul, a alaranjada da encarnada e amarella e a violeta da encarnada e azul. A's tres côres primitivas se dá tambem o nome, de complementares, por que o são respectivamente a cada grupo das binarias. Por isso, o azul é complementar do alaranjado, o qual se compõe de amarello e encarnado e contem em si os elementos necessarios para reconstituir a luz branca. Pelas mesmas razões, o amarello é complementar do violeta e o encarnado do verde.—Re-

ciprocamente cada uma das côres mixtas: alaranjado, verde e violeta, são complementares das côres primitivas. Assim: o alaranjado, é complementar do azul, por que o azul não entrou na mistura do alaranjado, etc.

Se combinarmos duas côres primitivas, o amarello e o azul, por exemplo; dar-nos-ha tal combinação, como já dissemos, a côr verde, todavia, esta côr binaria, chegará ao seu maximo de intensidade, quando a collocarmos perto da sua complementar, que é a alaranjada. Da mesma maneira, se combinarmos o amarello e o encarnado para obtermos o alaranjado, esta côr binaria, será exaltada pela approximação do azul e emfim, se combinarmos o encarnado e o azul, para obtermos o violeta, esta côr egualmente binaria, será exaltada pela visinhança immediata do amarello. Reciprocamente, o encarnado, posto ao lado do verde, parecerá mais encarnado, o alaranjado exaltará o azul, e o violêta fará brilhar mais o amarello.

Mas, por um phenomeno inexplicavel, estas mesmas côres que se exaltam pela sua approximação, destroem-se pela sua mistura. Assim: se misturarmos verde com encarnado, em quantidades eguaes, obteremos apenas uma côr pardacenta, e o mesmo acontecerá á mistura do azul com o alaranjado, ou do violeta com o amarello. Do que deixamos apontado se conclue, á *priori,* que, a juxtaposição ou approximação de duas côres complementares, con-

corre para augmentar a vibração ou intensidade de uma côr, emquanto que a sua mistura, as destroe. Resumindo diremos, que, todas as côres que se exaltam pela sua approximação, se destroem pela sua mistura.

*

* *

A pintura a oleo se não foi inventada pelo pintor flamengo João Van-Eyck, nos principios do SECULO XV, como se tem dito, foi pelo menos achado o seu processo e explicado com exito a outros artistas, não só flamengos, como tambem italianos, os quaes por sua vez propagaram o seu conhecimento e pratica, chegando a ser, pouco tempo depois, o genero de pintura mais generalisado e executado. (Ha quem affirme que o processo da pintura pelo oleo era conhecido desde o SECULO XII, e que os Van-Eyck o aperfeiçoaram). Os pintores dos primeiros tempos d'essa descoberta, até aos do começo do SECULO XIX preparavam elles proprios não só as suas telas, como tambem as tintas e os vernizes, com que se serviam e preoccupavam-se tanto com essa preparação, como com a execução das suas obras, porem, os pintores modernos e os nossos contemporaneos, creem mais commodo confiar esses trabalhos manuaes ao commercio do genero, todavia, isso tem-lhes custado

algo caro, pois que muitas das obras notaveis d'estes ultimos tempos, perderam todo o seu valor pelo ennegrecimento das télas e tornaram-se apenas uma recordação do que foram, quando recem-saídas das mãos dos seus autores.—A este prejuizo temos que juntar as praticas viciosas em voga até aos meados do SECULO XIX, uma das quaes, era a de começar por esfregar a téla com betume ou asfalto e a de empregar o rôxo escuro sobre este fundo, que nunca seccava completamente, afim de pintar o resto com tons frescos, obtendo assim á *primeira,* uma transparencia facil de mesclas encantadoras, que maravilhavam os executantes, mas que mais tarde se desvaneciam por que os tons obtidos pelas *mesclas* muito diluidas, perdiam a graça, degenerando n'um brilho monotono. Os modelados não estando sustidos por capas de côr sufficiente, eram rexupados pela téla; o betume, que não endurecia, escondido debaixo de uma côr secca, soffria as variações da temperatura e rachava esquadrejando a obra. A este inconveniente acudiram Hunt e Millais e adoptaram a pintura sem preparação, sobre téla branca. Watts resignando-se a não obter as transparencias faceis, da primeira hora, decidiu-se a não empregar senão côres muito solidas, e em logar de pintar sobre preparações vigorosas, pintava sobre fundos muito claros, esperando que seccassem completamente para a continuação do trabalho. Dizia elle, que

se os fundos saíssem com o tempo, tornariam o quadro mais claro em logar de o obscurecer. Estes processos que não constituem hoje segredo para ninguem, foram comtudo na epoca em que davam os primeiros passos, na carreira da arte, Watts, Hunt e Millais, uma verdadeira transformação do prejuizo apontado, a qual muito honrou os seus executores. Watts fez mais, preoccupado em não misturar côres de bases differentes, cuja fusão produz combinações chimicas desastrosas, imaginou collocal-as o mais perto possivel, umas ao lado das outras e não umas sobre outras — isto é: tendo de expressar um tom amarello arroxado, em logar de misturar amarello e rôxo, punha um toque de amarello e logo um toque de rôxo, substituindo a mistura pela juxtaposicão, que á vista e a uma certa distancia, produz approximadamente o mesmo effeito. — Este processo, que os pontilhistas de hoje, celebram como um descobrimento seu, foi a união de Watts á grande escola dos preraphaelitas.

*

* *

Podemos estabelecer cinco categorias, ou proveniencias, para as côres, em conformidade com o methodo Vibert.

1.ª côres vegetaes.

2.ª » animaes.

3.ª côres mineraes.
4.ª » vegetaes e mineraes, combinadas.
5.ª » formadas por carvões de differentes proveniencias.

A primeira categoria comprehende as materias corantes tiradas directamente dos vegetaes verdes, frescos ou torrados, taes como o verde iris, o castanho de chicoria, o castanho de café, o indigo, a gomma-gutta, o amarello de assafrão, etc.

Todas as côres d'esta categoria são más, segundo Vibert, por não resistirem á luz e mudarem de tom postas em contacto com os corpos gôrdos, alem de que, se destroem facilmente sendo misturadas com as tintas mineraes.

A segunda categoria, comprehende as materias corantes tiradas de substancias animaes, taes como a purpura, o amarello indiano, o carmim de cochenilha, a sépia, etc.

A purpura que era produzida pela concha de certo marisco não se encontra hoje no mercado por se ter perdido a receita de a fazer, todavia, fabrica-se actualmente um producto analogo derivado do acido urico a *Murexite.*

A amarello indiano dizem que é extrahido dos excrementos dos camellos, ou de vaccas sustentadas de certas plantas.

E' esta uma preparação muito alcalina, que transforma o oleo em sabão e póde por consequencia tornar-se soluvel na agua, se a sua tri-

turação não é feita em boas condições. O carmim, resiste pouco á luz, a sépia é solida sendo empregada na aguarella, mas dissolve-se de feituosamente no oleo.

A terceira categoria, comprehende todas as combinações de bases metalicas, produzidas pela natureza, ou por processos chimicos.—Algumas se encontram em estado livre, como o branco de chumbo e o cinabre, emquanto que outras são mais ou menos fixadas em argilas, formando assim as terras coradas ás quaes se dá o nome de ócres.

Todas as côres mineraes são geralmente solidas, todavia, por vezes a sua tonalidade não é perfeitamente homogenea, pois que é bastante difficil extrahir-lhe todas as impurezas que conteem; comtudo, devemos confessar, que já hoje se fabricam em estado de nos poderem servir com grande vantagem, sendo preciso, todavia, sabermos escolhel-as.

A quarta categoria comprehende todas as combinações vegetaes e mineraes, taes como: as laccas encarnadas, com as tinturas de garance, madeiras do Brazil, pau de campeche, etc. As laccas amarellas com as tinturas de *gaude* e *graines d'Avignhon*, etc.

Todas as côres d'esta categoria são más e segundo o mesmo auctor, não resistem á luz e são alteradas por certas côres mineraes, por isso não se devem empregar.—Exceptuam-se, todavia, as

laccas de *garance,* que são indispensaveis e de relativa solidez.

A quinta categoria, comprehende os productos da incineração de certas materias vegetaes, ou animaes, taes como: o carôço e pêcego, a madeira, a cortiça, as vides, as castanhas, o marfim, os ossos, etc.

N'esta categoria estão comprehendidos todos os pretos e, em regra, são boas estas preparações. Regeita Vibert, comtudo, o bistre e o negro de fumo.

O betume na opinião de Vibert, não tem logar em categoria alguma, pois que elle deve ser excluido formalmente da pintura, visto que é, segundo diz, a ruina dos quadros.

Em resumo, vamos dar a lista das côres que segundo o mesmo auctor podem ser empregadas com a maior segurança.

Branco de chumbo (carbonato de chumbo).

Branco de zinco (oxydo de zinco).

Amarellos de cadmium (sulfureto de cadmium).

Amarello de Strociana (chromato de strociana).

Amarello de zinco (chromato de zinco).

Lacca de ferro (oxido de ferro).

Vermilhão (sulfureto de mercurio),

Laccas de garance (tintura de garance).

Azul de cobalto (oxydo de cobalto).

Outermer-azul ultramarino—(sulfureto de sodium e selicato de aluminio).

Verde de cobalto (oxido de cobalto fixado sobre oxido de zinco).

Verde esmeralda (oxido de *chrôme)*.

Violeta mineral (phosphato de magnesia).

Violeta de cobalto (phosphato de cobalto).

Processo Millais

Millais preconizava o seguinte processo: Collocar a téla ao lado do objecto a representar, tomar cuidado em que haja uma boa luz e marchar para deante e para traz, entre cada pincelada, de maneira que se possa vêr continuamente a mesma imagem pintada e o mesmo objecto collocado a seu lado.—Por esta fórma, diz Millais, é facil corrigir os defeitos, se elles existem, além de que, torna o discipulo independente do mestre.

Se o discipulo é consciencioso, poderá dizer, sem receio de se enganar, qual a differença que vae entre a sua pintura e o objecto representado. —Aprenderá a corrigir os seus defeitos, ganhando por comparação e deducção, a correcta precisão visual. Escusado será dizer, que este processo se refere á pintura de retratos de tamanho natural.

Foi pena que a maioria dos grandes mestres, dos classicos da pintura, não nos deixassem documentos, pelos quaes nos legassem os seus processos de pintura.

Absorvidos nos seus trabalhos, não lhes chegou

o tempo para nos transmittir os meios, pelos quaes lograram obter os seus admiraveis effeitos, e nos escriptos d'esses poucos que o fizeram, a theoria exposta, está quasi sempre em manifesta contradição, com os resultados praticos obtidos nos seus trabalhos.—Modernamente, uma serie de tratados sobre todos os generos de pintura, teem sido lançados no mercado, mas todos elles preconizam, mais ou menos, o velho processo de combinar previamente os tons sobre a palêta, tritural-os com a espatula e dispôl-os em escala, infileirados e unidos, em ordem e por entuações convencionaes, ao passo que o pintor, procede actualmente pela observação das modulações do seu modelo e vae tentando acertal-as na téla, por comparação directa. A pincelada deverá ser decisiva, não se accumulará tinta sobre tinta; o tom que se não consiga acertar, dever-se-ha eliminar com um trapo, embebido em agua-raz, afim de que os tons não percam a frescura pela alteração da sua potencia colorifra.

Vamos transcrever, dos melhores tratadistas, algumas opiniões, a granel, do que nos parece mais rasoavel — copiando aqui e ali, o que achamos mais sensato e digno do nosso formulario, sem que, comtudo, a nossa responsabilidade fique ligada ao bom exito que o leitor queira tirar, sem auxilio de mestre, ou pratica constante, de tal forformulario.

As tintas que merecem maior confiança aos ar-

tistas que são menos, como diremos, puristas, que Viber são as seguintes:

Brancos:

Branco de zinco.
» » prata.
» da China.

Amarellos:

Amarello de Napoles.
» ocre claro.
» » escuro.
» » queimado.
» » styl de grain.
» indiano.
» massicoto.

Vermelhos:

Vermelho minio (azarcão).
Vermilhão da China.
» da Hollanda ou cinabre.
Ocre vermelho.
Carmim de garança.
Vermelho de Veneza.
» indiano (rôxo rei).
Lacca escarlate.

Azues:

Azul ultramarino fino.
» cobalto.

Azul de Antuerpia.
» indigo ou anil.

Verdes:

Verde Paulo Veronez.
» de Scheele.
» terra.

Terras:

Terra de Sienna natural.
» calcinada.
» de Italia.
» de sombra.
» » » calcínada.
» de Cassel (usado com muito corpo escurece).
» preta.

Pretos:

Preto de osso de prezunto.
» » fumo.
» » marfim.

Castanhos:

Castanho Van-Dyck.
» bistre.
» cappa.

São estas as tintas preconisadas por alguns entendidos no assumpto e não seremos nós que daremos opinião em contrario, pois nos falha a competencia.

*

* *

Pintura directa do modelo vivo

Para o primeiro ensaio deve-se escolher uma *pose* de perfil, começando o trabalho pela seguinte fórma:

Desenha-se o modelo a carvão, do tamanho natural. Faz-se o contorno com o pincel, sacode-se o carvão e começa-se o esboço. Elle concluido, faz-se primeiro as partes sombreadas, empregando a côr liquida, em *glacis* como dizem os francezes.

Para liquifazer as tintas, emprega-se o oleo de linhaça e essencia de terebinthina.—Ha tambem quem empregue, com vantagem, a essencia de petroleo.

Para as sombras aconselham os praxistas o negro de marfim, a terra sienne queimada, juntando-se-lhe um pouco de branco, afim de que a sombra fique transparente.

Depois de mettidas as sombras, esboçam-se as meias tintas, n'um tom que se assemelhe o mais possivel ao modelo, todavia é preciso fazer esse tom um pouco mais carregado que o modelo, porque a téla depois de coberta aclarece um pouco.

Para fazer os tons de carne (em luz) não ha verdadeiramente regra a seguir, como de resto não a ha como já observámos para o colorido, todavia,

dizem que é bom servir-se a seguinte mistura, que a titulo de curiosidade para aqui a transcrevemos: branco, preto marfim, ocre amarello e ocre rouge.

A laque de garance e o cademium foncé, são usados com utilidade.

Completada a palheta com azul de cobalto, verde esmeralda e terra sombra natural, devem-se encontrar todos os tons do modelo.

Todos os tons devem ser empregados sem empastamento, quasi como se fossem empregados para a aguarella, sendo comtudo mais espessos que os das sombras. — Termina-se pelas partes mais claras, as quaes se pintam com mais corpo, attendendo-se que, a passagem da testa para os cabellos, se deve fazer gradualmente, sendo estes pintados ao mesmo tempo que a cara, para que tudo se harmonise. Se os cabellos são castanhos devem-se esboçar com um tom composto de terra sienne brulée e de preto, sempre liquido nas partes sombreadas, sendo as meias tintas n'um tom mais claro e mais espesso, o qual varia segundo as nuances do cabello castanho, que são mais ou menos azuladas ou arroxadas. — Devem-se examinar bem as massas geraes, não fazendo de fórma alguma detalhes nem copiando cabello por cabello, o que seria de effeito detestavel.

O preto, nunca se emprega em estado puro. O preto é talvez o tom mais difficil de encontrar, porque em realidade n'um quadro o preto nunca é

preto, senão relativamente, porque se resente, não só de todos os tons que lhe estão proximos, como tambem dos reflexos d'esses tons.—Alem de que, o preto, é simplesmente a ausencia de toda a côr, ou por outra, é como já dissemos uma côr qualquer, levada ao seu maximo de intensidade.

As sobrancelhas, devem ser muito *dôces* e para se chegar a este resultado, é bom pintar a fronte e a arcada supraciliar, como se ella não devesse ter sobrancelhas e pintal-as depois, emquanto a tinta estiver fresca, mas muito sobriamente.

O branco do olho, deve ser confrontado com a parte mais clara da face, pois que, sem essa comparação, engana muitissimo.

Depois da cabeça assim esboçada, pinta-se o fundo, sempre em *forttis,* havendo todo o cuidado que não seja do mesmo valor que as sombras da figura.—Devendo ser mais claro, ou mais carregado, que estas ultimas, continua-se pelas roupagens e a téla estará coberta.—Este estudo deixa-se seccar, durante quatro dias, findos os quaes, se continuará a execução.

Execução

Deve-se começar pelos planos mais distantes e acabar pelos que estão mais proximos.

N'um retrato, é melhor começar pelo fundo, comtudo se por qualquer motivo, se é obrigado a

acabar a cabeça n'uma só sessão e não houver tempo para acabar inteiramente o fundo, será bom executar pelo menos, dois centimetros d'este, a rodear a cabeça, para que as linhas de contorno se misturem sem dureza.

Para conservar certas partes do esboço, que estão justas de tom e de effeito, é preciso recobril-as de um *frottis,* por meio de uma brocha humedecida em oleo.

A mesma ordem que foi indicada para o esboço, deve ser seguida no resto da execução, observando-se, todavia, que as pinceladas devem ser dadas de fórma, a seguir o contorno da figura na sua modelação geral.

Quando se procura o tom conscientemente, faz-se uma especie de mosaico, afim de o acertar, mas desde que os valores estejam em ordem e o modelo perfeitamente imitado na sua côr, é preciso fazer a fusão d'esses tons, servindo-nos para esse effeito de um pincel largo, de marta, observando bem a maneira como estão dados os toques e passando-os no mesmo sentido.

Depois de se terem pintado tres ou quatro perfis, deve-se fazer cabeças a tres quartos, de resto é esta a *pose* preferivel n'um retrato.—As cabeças completamente de face não se fazem, senão nos quadros de muitas figuras, afim de variar os movimentos.

Passamos a dar outro methodo de pintar ás car-

nações do natural, extraido de diversos auctores, e usado por muitos artistas.

Dizem elles que para pintar uma cabeça do natural, é preciso compôr com as tres côres primarias e o branco, quatro tons que serviram de base ao colorido — exemplo:

1.º tom — *Branco e ocre rouge,* esta mistura deverá ter a intensidade mais pronunciada das bochechas e do nariz;

2.º tom — *Branco* e *terra de sienne* brulée;

3.º tom — *Terra de sienne brulée, azul da Prussia* e um pouco de *branco*. Para que este tom seja justo, consulta-se o modelo, pois que elle, como intensidade e como gradação de calor, deverá ser igual ao tom mais forte da sombra, projectada e propria, que o original accuse.—Se elle fôr muito quente, arrefece-se com azul e se fôr muito frio, aquece-se com terra *sienne brulée.* Feita esta mistura, colloca-se junta as duas misturas já feitas, mas deixe-se entre as duas primeiras e esta, um logar para receber a quarta.

4.º tom — Toma-se uma parte do tom da sombra qne se acabou de fazer, e junta-se-lhe branco, tanto quanto seja preciso para que esta tinta, seja equivalente á meia tinta mais forte do modelo. — Depois junta-se-lhe um pouco de azul da Prussia, que a tornará mais fina e ligeira que o tom de sombra. Este quarto tom deverá ser collocado em terceiro logar, pois que a meia tinta, vem depois

da sombra. De resto como o tom da sombra, deve servir para compôr a meia tinta, somos obrigados a mettel-o n'este logar, como numero, mas não com logar sobre a palêta.

Antes de pintar a cabeça, deve ella ser esboçada, ou indicada. com branco ou sanguinea, isto de uma maneira larga sem coisa alguma se firmar seccamente. A pintura deve ser conduzida de frente, em pasta e não deve chegar á perfeição senão pouco a pouco, á medida que tudo se vae acabando.

E' preciso pintar obtendo o fluido das vibrações da luz, não indicar senão os pontos mais salientes, deixar ficar os contornos, afim de avantajar o modelo e o seu relevo.

Este é mais ou menos o methodo de Velasquez, que pintou cabeças de mulheres e crianças d'esta maneira, não accusando mais que o simples contorno do nariz, da *menina* dos olhos e da bocca, deixando o resto n'uma vaga indicizão.

Para os olhos, bocca e sobrancelhas, servem os pinceis pequenos e redondos, mas só para estas partes que indicamos. O ideal seria pintar com um toque justo e decisivo, pois que é difficil fazer uma côr com vida, não sendo á *primeira*.

Isto que deixamos apontado, na parte referente ao colorido das carnações é, mais ou menos o processo seguido por diversos artistas de reconhecida reputação.

*

* *

Da figura completa nua e vestida

Para pintar o nu, é preciso ter um atelier convenientemente preparado. apropriado e com dimensões taes, que se possa pintar a uma distancia de tres vezes a altura do modelo, pois que é muito difficil, mesmo para um grande artista, fazer uma figura n'um espaço mais restricto.

A maior distancia, tambem se não deve pintar, porque torna difficil apreciar os valores e medir as proporções.

As figuras nuas, devem-se pintar como as cabeças, tendo em muita consideração o conjuncto.

Terminado o desenho, esboça-se o fundo, depois começa-se a cabeça pela testa, indicando somente os planos da sombra, as meias tintas e os claros isto sem detalhes.

Continua-se pelo pescoço, depois o tôrso, e assim successivamente sempre descendo e terminando nos pés.—Acabado o esboço, examina-se o conjuncto do modelo e vê-se qual o tom mais luminoso.—Isto feito, põe-se um toque largo e simples no logar que accusa o ponto mais claro, afim de regular os outros tons por este. As mãos em geral traduzem os gostos e as paixões dos seus proprietarios, é pois preciso encontrar-lhe caracter

proprio, afim de as tornar falantes.—As extremidades são talvez tudo que ha mais individual na figura humana.

A figura deve pousar n'um estrado, e tendo pannejamentos é necessario um manequim, para modelar as roupagens, pois que sem este auxiliar é impossivel executar com probidade as prégas dos fatos, que copiados dos modelos, variam de posição em cada *pose,* todavia, é preciso não se servir do manequim, senão depois de ter esboçado as roupagens no proprio modelo vivo, afim de bem desenhar as principaes prégas.—Em resumo, é preciso desenhar as roupagens conjunctamente com o modelo e pintal-as do manequim.

Roupagens

O branco, o amarello e as laccas, formam sempre a base luminosa de qualquer tom de roupagem. Emquanto que as sombras obtem-se com o *outermer* e as *terras* e as meias tintas por um tom mixto, ao qual se junta *branco* e *outremer* ou branco cobalto segundo a qualidade do tecido.

Tecidos azues tem por base *outremer* e *branco,* ou *cobalto* e *branco,* addicionado de um ponto de laque. E' preciso observar que o abuso das laccas dão aos azues um tom violaceo pouco harmonico.

A *terra* de *sombra* e a *sienne brulee,* dão as sombras, mas se lhe juntarmos *garance foncee* e um

ponto de *verde esmeralda,* as sombras serão mais intensas.

Tecidos encarnados fazem-se com *vermilhão* e *lacca,* perdominando mais esta ou aquella, conforme a intensidade da côr.—As sombras são as já indicadas notando-se que para os grandes vigores emprega-se o *preto marfim.*

Tecidos côr de rosa: — São feitos com *branco, garance clara* e um ponto de *amarello.*

Para as sombras d'esta côr, emprega-se a *lacca de garance foncée,* e para os grandes vigores, *preto marfim* misturado com *azul,*

Tecidos violeta: — Obtem-se com *branco, cobalto* e *laccas* e as sombras com a *lacca foncée* e *outremer,* nos grandes vigores junta-se-lhe *preto marfim.*

Tecidos amarellos: — São pintados com *branco* e *cadmium, stronciana,* ou *chrome,* — este tom póde-se fazer vibrar com um ponto de *vermilhão, lacca rose,* ou de *verde esmeralda,* ssgundo os casos. todavia, é preciso observar que seja um ponto apenas pois que mais descora esta côr.—E' bom proceder por toques na téla, e não por misturas na palêta.—Para as sombras um pouco de *ocre* de *ru,* ou de *sienne brulée,* carregando mais n'uma ou n'outra côr, conforme o vigor que se desejar obter.

Tecidos verdes: — Fazem-se com *amarellos* e *azues* e as respectivas sombras com *terras.*

Tecidos castanhos:—Estes tecidos tem por base *garance foncée, terra sombra* e *sienne brulée.*

Crêmos que dissemos o sufficiente para fazer comprehender a composição das côres, nas suas diversas nuances, e por estas será facil compôr, com mais ou menos mestria, e com o possivel resultado, as restantes, pois que nos seria impossivel indicar todas, alem de que, é preciso fazer-se um estudo profundo das leis do colorido, pois que elle é por assim dizer a rima da pintura e não podemos encontrar harmonia sem essa rima.

Da pochade

Chama-se *pochade,* a um estudo do conjuncto, sobre o ponto de vista da justeza dos valores e da impressão á primeira vista. E' por isso que a *pochade* será sempre um estudo incompleto, que serve só para obter o effeito rapido da *silhouette,* além de que, tem o defeito de habituar o artista a se contentar com pouco.

Uma *pochade* para ser interessante, deve ser justa de tom e feita por um artista de genio pois se o não fôr, torna-se incomprehensivel e ridicula como fórma d'arte.—Ao abuso d'este genero de pintura, devemos a escola dita impressionista.—Entre os grandes artistas que fizeram *pochades,* contam-se: Salvator Rosa, Carot, Daubigny, Chintœuil, Rousseau; por isso, quem poder estar em tão boa companhia, poderá fazer *pochades,* de contrario é melhor fazer outra coisa, notando comtudo,

que a *pochade* como apontamento, e como auxiliar dos estudos de *atelier* é de certa utilidade. E' por assim dizer a base do complemento.

Pintura ao ar livre

Da paisagem

Dizem os praxistas, que um quadro de paisagem ou marinha, para ter bom aspecto deve a linha do horisonte ser collocada pouco mais ou menos a um terço da altura total do quadro, a partir da base.—Os grandes mestres assim pintaram os seus quadros, excepção feita já se vê nos quadros de genero, pois que, tendo muitas figuras não podiam ser ellas representadas em tão pequeno espaço.—Dito isto, passamos a indicar a maneira de executar um quadro de paisagem ou marinha.

Céos

Um céo azul de verão, pinta-se com uma base de *branco, cobalto,* e um ponto de *lacca.* Em certos casos póde-se juntar um pouco de verde esmeralda.—As nuvens fazem-se com *ocre amarello* e *lacca rose,* e a contornar esta mistura, fundindo-se com ella, se emprega o branco.—O céo dos paizes quentes são feitos *outremer, azul minerul* e *branco,* se juntarmos um pouco de *amarello indiano, aliado*

ao *branco,* teremos uma gamma mais agradavel. —O céo brumoso, d'um dia de inverno, faz-se com branco e negro, juntando-se a esta mistura um pouco de azul, afim de lhe dar mais fineza.—Para o fazer mais quente servem os ocres e para a transparencia o verde esmeralda. — Com *branco* muito brilhante torna-se fria e com esta côr, mas não brilhante, torna-se pezado.

Como o céo está sempre a mudar de aspecto, não é bom repintal-o, para não comprometter o seu effeito geral. Ter sempre em vista que a côr do céo é uma modificação do branco, addicionado ás outras côres, em proporções convenientes.

Terras

Para as terras é difficil indicar côr propria, pois que todas ellas entram em acção, todavia a *terra sienne brulée*, o ocre amarello, e o azul mineral, representam um papel importante na sua execução.

Das marinhas

Os pintores de marinhas, dignos d'este nome são ainda hoje pouco numerosos, especialmente se os compararmos ao numero dos grandes paizagistas modernos. A pintura de marinhas não conta longa data, podemos até affirmar que é o genero de pintura de mais recente evolução.

A propria França só no SECULO XVIII é que começou a ter pintores de marinhas, todavia, justo é confessar que ella já n'esse seculo reatou todo o tempo perdido apresentando os excellentes trabalhos de Joseph Vernet (1714 a 1789).

A escola hollandeza levou á França um seculo de avanço n'este genero de pintura, pois que, já no SECULO XVII tinha artistas como Simon de Vlieger, João Baptista Weenix, Reinier Zeeman, Guilherme Van del Velde e Ludoff Bakhuiven. A escola flamenga tamhem já no SECULO XVII estava representada por Bonaventure Peters.

A Inglaterra emparelhou com a França no apparecimonto d'este genero de pintura e como ella teve desde o seu começo tão grandes, senão maiores artistas, taes como Turner e Constable.

No SECULO XIX, tanto a França como a Inglaterra deram notaveis pintores de marinhas.—Dos maiores, n'este genero e do referido seculo podemos citar, em França: Eugène Isabey, Jules Dupré, Gudin e Ziem. E na Inglaterra: Augustus Vall, Callott, William Collins e Ricardo Parkes Bonington.

Aguas

Devemos notar que os tons de reflexos na agua tem menos valor que os do objecto reflectido.—Assim, os claros são ligeiramênte assombreados, e as côres vigorosas são mais claras que as da

paisagem. — Todos os tons de reflexo são feitos em sentido vertical.

Com o branco, addicionado de *ocre Jaune* e d'um pouco de vermilhão, obtem-se os tons de luz brilhante, fazendo-se estes no sentido horisontal, e com o pincel redondo, emquanto que os tons de reflexo, são feitos com brocha chata, chamada de rabo de bacalhau. Nunca se deve multiplicar estes tons, pois que deixam de ser agradaveis, se d'elles se abusar — notando que, quanto mais se avançar para o primeiro plano, mais largos devem ser os toques luminosos.

Uma outra maneira de tornar as aguas luminosas. é tratal-as pelo *frottis*.—As tintas são as mesmas a differença está, em se empregarem adelgaçadas addicionando-se-lhe a quantidade sufficiente de oleo, ou de seccante, que as torne transparentes. — Ha puristas que consideram esta maueira de pintar *(a frottis)*; uma *ficelle* pouco seria, a nós parece-nos que todas as maneiras que dão resultados bons, são boas.

Não empregar o branco nas grandes chapas de luz, senão quando as outras tintas estiverem bem seccas.

Temos visto marinhas pintadas por grandes mestres em que as *ficelles* são innumeras. N'algumas o pincel foi substituido pela espatula, já riscando com ella a téla para obter fluido, já tirando pelo mesmo processo effeitos de luz.

* *

Das arvores em geral

Sobre o ponto de vista da côr, as arvores dividem-se em duas cathegorias: Arvores de folhagem verde e arvores de folhagem parda, todas as outras nuances intermediarias, entre estas duas côres, são gradações mais ou menos carregadas.

Todos os contornos de uma arvore devem ser ligeiros e á medida que ellas se elevam mais ligeiros devem ser.

Não existe maneira especial de pintar a folhagem.—Todas as maneiras são boas, comtanto que se consiga o fim.—O melhor processo a seguir será vêr bem as massas de sombra e as que estão em luz, e quando o seu valor estiver bem achado, destacar então as folhas, por um desenho serrado e largo.

Terminamos este capitulo resumindo o que diz Ernesto Hareux sobre a maneira empregada pela maioria dos artistas na execução da sua obra. Hareux diria melhor: Sobre a maneira que a maioria dos artisfas *dizem* empregar, na execução da sua obra, pois que para nós é ponto assente que elles *dizem* mas não executam.

Muitos dos nossos pintores, diz o referido auctor, fazem os seus quadros directamente da na-

tureza e isto com o protesto que o tom colorifico é mais delicado e justo e a execução mais sincera.

Dizem que é preciso copiar exactamente o que o artista vê. Alem de que, teem a opinião que a natureza se encarrega de arranjar os motivos e de achar os trechos pittorescos por uma maneira mais perfeita que o pintor o póde fazer. Hereux confessa que essa theoria foi tambem sustentada por elle durante muitos annos, apezar de ser ella contraria á opinião do seu mestre Ch. Busson e ás theorias seguidas por Corot e Daubigni.

Mais tarde a experiencia fez-lhe vêr que um quadro não póde ser pintado d'outra fórma senão no atelier e isto por muitas razões entre ellas as seguintes que agora nos recorda:

Que deante da natureza só se podem fazer pequenas impressões e ainda assim com difficuldade.

Que impossivel se torna trabalhar uma grande téla ao ar livre, e dá as razões comprovativas do que affirma as quae são longas para innumerar aqui.

Que deante da natureza só se podem e devem fazer pequenas impressões e ainda assim com difficuldade pois que a luz, o céu, n'uma palavra a natureza muda constantemente de aspecto.

Que na copia directa se abandona o sentimento com prejuizo da arte.

Que na .maioria dos casos se copiam detalhes inuteis com prejuizo do todo.

Para concluirmos diremos que. de resto Hareux, tem hoje a opinião de todos os grandes mestres se bem que a não exponham. Essa opinião é a seguinte: Praticar constantemente no campo pintando pequenos estudos feitos do natural, note-se que dizemos estudos e não quadros. D'essas pequenas impressões, sem detalhes, recebidas no contacto com a natureza tiramos apontamentos em pequenas télas, retendo na memoria, a qual devemos desenvolver por um constante exercicio, todo o conjuncto, toda a côr local, toda a poesia do campo fazendo-a rimar no nosso quadro. Na certeza que todos esses apontamentos, retidos na nossa cerebração especial escriptos ou pintados nos servirão como de diccionario a que devemos recorrer constantemente afim de que o nosso quadro seja o resultado da traducção da natureza visto atravez do nosso temperamento e das sensações pessoaes armazenadas nos nossos pequenos estudos.

*

* *

Vamos dar a explicação d'alguns termos empregados no decorrer d'este pequeno livro, os quaes são conhecidos dos artistas, mas por certo ignorados por quem se não tenha dedicado á arte da pintura.

Frottis. — Esta palavra franceza, indica suffi-

cientemente a maneira de executar — comtudo diremos que no *frottis* todas as côres podem ser empregadas comtanto que a téla transpareça atravez d'ellas, pois que como a palavra indica, as côres são, por assim dizer, esfregadas com o bôjo do pincel e não empastadas no seu maior *corpo*.

Demi-pate — (meia pasta). A meia pasta, é o estado em que se emprega geralmente a côr tomada com o pincel, no estado em que sae do tubo, addicionando-lhe oleo ou seccativo em tão pequena quantidade, que apenas sirva para humedecer o pincel.

A meia pasta tem a vantagem de seccar muito rapidamente e em dar certa união aos tons empregados.

Quando se pinta por esta fórma e se tem de repintar, deve ser sempre dentro do mesmo processo.

Pleine pate — (com todo o corpo). Chamam os francezes pintar a *pleine pate,* quando se pinta com grossuras de tinta, obtendo por este processo, empastamentos e effeitos de relevo, tanto mais pronunciados, quanto mais estiverem em luz. — Este methodo não é para aconselhar a um curioso, pois que elle exige um brilho de execução que só uma larga experiencia póde fornecer — alem de que, n'esta maneira de executar, é quasi impossivel repintar.

Glacis (transparencia), não confundir com *frottis* — São os *glacis,* formados da côr muito embe-

bida em oleo, ou seccativos e de tal maneira embebida, que não possa, com o seu emprego, formar uma superficie colorida de vigor mas sim por tal maneira transparente, que se combine com os tons já feitos e seccos.

Os *glacis,* empregam-se geralmente para dar ar, assim diremos, á atmosphera e vibração á pintura e n'elles se devem usar de preferencia as laccas e nunca as terras, todavia. o *cobalto* misturado de *branco,* muito liquido, dá geralmente bom resultado.—O que é preciso, é que todos os tons sejam fundidos harmonicamente. E' com a ajuda dos *glacis,* que se attenuam as *seccuras* e as duresas dos objectos pintados, comtudo será bom previnir, que o seu abuso prejudica por vezes a pintura, pois que lhe dá um aspecto de sugidade, além de que, como todos sabem, os vernizes teem de tempos a tempos de ser levantados, para de novo se envernisar o quadro, e é n'esta operação, que muitas vezes os *glacis* são eliminados no momento de se tirar o verniz e, como se comprehende, é bom contar com mais este inconveniente.

Terminamos comtudo por aconselhar a maneira mais pratica de execução, a qual segundo dizem os praxistas é a melhor e mais seguida.—Consiste ella em preparar em *frottis,* continuar o trabalho por uma serie de *demi pates,* ás quaes se dará a consistencia que se desejar, e terminar por côres brandas e transparentes, ou seja por *glacis.*

CAPITULO VII

Geographia antiga

Para facilitar a comprehensão da geographia antiga, não só na designação dos paizes citados n'este pequeno livro, como tambem na dos descriptos n'algumas obras de archeologia artistica, as quaes o leitor deseje consultar, para aqui transcrevemos a taboa alphabetica do abbade Millot, na parte que se refere ás regiões que mais ou menos tiveram influencia na evolução das artes.

A

Acaya.—Era ao principio uma comarca do Peloponneso quando a Grecia foi sobjugada pelos romanos. A provincia romana chamada *Acaya* comprehendia a Attica, a Beocia, Focia, o Peloponneso e *etc.*

Albania.—Região da Azia, junto ao mar Cas-

pio. hoje chamada Shivan e Dagestan onde fica Derbent.

Allobrogos. — Povos da Gaula Narboneza, em uma parte do Delfinado, quasi toda a Saboya.

Amano. — Parte do Monte Tauro, na Azia, que separa a Syria, da Cicilia.

Arabia. — Região da Azia, entre a Palestina, Mar Vermelho e o Golpho Persico. Arabia dividia-se em duas partes: 1.ª *Arabia Petrea,* situada nos confins da Palestina e do Egypto; 2.ª *Arabia Deserta,* para o norte, onde habitavam uns certos povos, dos quaes havia uma tribu chamada *Sarracenos,* nome que depois foi commmu a todos os arabes; 3.ª *Arabia Feliz,* situada ao Meio-Dia. As suas cidades principaes, eram: Jatrippa (Medina); Macoraba (Meca); Saba (Sanaar).

Armenia. — Armenia Maior, situada ao norte da Mesopotamia, hoje Turcomania, Armenia Menor na Asia Menor, era uma parte da Cappadocia, conquistada pelos Reis d'Armenia.

Asia Menor. — (Natolia). Comprehendia a Trygia, a Lydia, a Bithynia, o Ponto, a Cappadocia, a Galacia, a Jonia, a Caria, a Cilicia, etc.

Assyria. — Tinha por capital Ninive e as suas mais celebres cidades eram: Arbelles, (Œrbil) e Ctesifon, capital dos Parthos. Esta região chama-se hoje Kurdistan.

Attica — Comarca da Grecia, onde era situada Athenas.

B

Babylonia ou Chaldea. — Situada ao Meio-Dia da Mesopotania e d'Assyria. — Babylonia ficava junto do Eufrates e suppôz-se, por muito tempo, que Bagdad ficava no mesmo logar: porem Bagdad fica junto ao Tigre. — Esta região chama-se hoje Irak-Arabi.

Beocia. — Comarca da Grecia, situada para o Occidente da Attica, tinha por capital Thebas (Thiva).

Betica. — Provincia de Hespanha, o seu nome se deriva do Rio Bœtis (Guadalquivir). Esta provincia comprehendia a Andaluzia, o Reino de Granada e uma parte da Castela Nova.

Bithynia. — Provincia situada para o norte da Asia Menor. — As suas cidades principaes eram Prussia, Nicea, Calcedonia, Nicomedia, nomeadas hoje respectivamente: Bursa Isnich, Scutari e Is-Nikmid.

Brutio. — Parte da Italia Meridional, onde ficavam Crotona, Cosença e Rhegio.

Bysancio. — Constantinopla.

C

Campania. — Parte da terrado Labor e do Principado, ulterior no Reino de Napoles.

Cappadocia. — Grande Provincia da Asia Me-

nor, situada no Mar Negro. Cappadocia formou um Reino, cuja Capital era Cesarea.—Esta Região chama-se hoje Amasia ou Amnazan.

Cilicia.—Provincia Meridional da Asia Menor, onde ficavam as cidades de Trasia e Isso.

Comagenes.—Provincia da Syria, junto do Rio Eufrates.

Corcyra.—Ilha da Grecia, situada ao Occidente do Mar Jonio, hoje Corfu.

Cyrenaica.—Comarca da Lybia, que faz hoje a parte occidental do paiz de Barca.

D

Dacia.—Comprehendia a Hungria Alta, a Transilvania, Valachia e Maldavia, situada alem do Danubio.—Os seus habitantes eram conhecidos pelo nome de Getas.—Os Romanos, tendo abandonado a Dacia Maior, deram aquelle nome a umas Comarcas situadas aquem do Danubio.

E

Egypto.—O Egypto dividia-se em tres partes: 1.ª Baixo Egypto cujas cidades principaes foram Tanis, Pélusa, Canopa e Alexandria; 2.ª Egypto Central onde ficava Menfis; 3.ª Alto Egypto ou Thebaida onde ficava Thebas, Elefantis e Syena.

Epiro.—Comarca da Grecia, que tinha por

principaes cidades, Ambracia (Larta) e Nicopolis (Preveza).

Equos.—Povo antigo da Italia que habitava as margens do rio Anio, hoje Teverone.

Ethiopia.—Situada ao Meio-Dia do Egypto, hoje Nubia, Abyssinia.

Etruria.—Hoje Toscana, situada ao occidente do Tibre.

F

Faliscos.—Povo da Etruria junto ao Rio Tibre, a sua capital era Talerias.

Fidenates.—Povo do Lacio, cuja capital era Fidenas.

G

Galacia ou Gallo-Grecia.—Provincia da Asia Menor, onde se estabeleceram os Gaulezes.—A sua capital era Ancyra hoje Anguri.

Grecia.—A Grecia dividia-se em seis partes: Macedonia, Epiro, Thessalia, Acaya, Peloponneso e as Ilhas.—Na Grecia Superior, foi onde se estabeleceram as colonias gregas.

H

Hellesponto.—Estreito que separa a Europa da Asia. hoje estreito dos Dardanellos.—O mesmo nome se deu a Tena situada na Asia, junto a este

estreito,—As cidades de Lampsaco e de Cisico, faziam parte do Hellesponto.

Hyrcania. — Provincia da Persia, situada ao Meio-Dia do mar Caspio, hoje Mazanderan ou Tabaristan.

I

Iberia.—Provincia da Asia, entre o mar Caspio e o Mar Negro (é a Georgia). Dava-se tambem este nome á Hespanha por causa do rio Ebro.

India. — Os antigos não tiveram conhecimento algum d'esta região, senão da Peninsula Occidental e da que forma uma grande parte do Estado do Mogor.—Esta parte da India fica situada para cá do Ganges. A Região dos Brachmanes situada alem do Ganges, nas origens d'este rio a o Tibete ou a Região dos Lamas.—A Peninsula de Malaca se chamava Cherfonneso do Ouro.— Na India incluia-se a Região dos Sines (Chinezes), que era, sem duvida, a parte meridional da China juntamente com a Cochinchina e o Tonquin.

Ifubria. — Parte da Gaula Cisalpina, habitada pelos gaulezes insubres e tinha por capital Milão.

J

Jonia. — Comarca da Asia Menor, onde ficavam Milet, Efeso e Smyrna.

Judea. — Na Asia hoje parte da Suria.

L

Lacio. — Região dos Latinos, dos Rutulos, dos Volscos e dos Herminios. — E' o campo de Roma e a parte visinha á terra do Labor.

Laconia. — No Peloponneso, Região dos Spartas, hoje Maina.

Lesbos. — Hoje Metelin.

Libano. — Nos confins da Syria e da Palestina.

Liguria. — Hoje costa de Geneva.

Lucania. — Parte da Grecia Superior.

Lydia. — Comarca da Asia Menor onde ficava Sardes.

M

Macedonia. — Entre a Grecia e a Thracia. Os Turcos dão-lhe o nome de Makidunia. As suas cidades principaes eram Pella Jenitza, Thessalonica ou Soloniki.

Media. — Provincia da Persia situada ao norte de Babylonia, hoje Irak-Agémi.

N

Norica. — Comarca entre a Italia e o Danubio e uma parte dos circulos da Baviera e Austria.

O

Orcadas.—Ilhas situadas ao norte da Grã-Bretanha, hoje Orckney.

P

Parthia.—Região dos Parthos, situada ao oriente da *Media.*—Esta Região faz parte do Khorassan.

Peloponneso—Grande Peninsula, unida com o resto da Grecia pelo Isthmo de Corintho que é a *Morea.*

Pergamo—Capital deum Reino do mesmo nome, na Asia Menor, onde ficava antigamente Trygia.

Persia.—Este nome deu-se ás terras situadas alem do Tigre, até ao Indo. A Persia propriamente dita. era uma provincia d'aquellas terras, assim como Media, Parthia, Bactriana, etc. O que corresponde a Persia de hoje é uma parte da Região dos Tartaros Usbeckefes.

Phenicia.—Esta região era uma costa estreita entre o Mediterraneo e o Monte Libano, hoje comprehendido na Suria.

Phocida.—Comarca da Grecia. Situada para o occidente da Beocia, onde ficavam as cidades de Delfos, Pamaso e Helicon.

R

Rutulos. — Povo de Lacio, cuja capital era Ardea.

S

Sabinos. — Povo da Italia cuja região corresponde a Sabina no Estado Ecclesiastico, e se estendia até Abruzzo ulterior.

Sicambros. — Povo celebre da Germania Occidental os quaes, juntamente com outros Germanos, formaram a liga dos Francos.

Syria. — Esta região da Asia, chamada Oriente pelos Romanos, dividia-se em Syria, Fenicia e Palestina.

T

Thebaida. — Comarca do Egypto situada na parte da Ethiopia. — A sua capital era Thebas.

Thracia. — Hoje Romania e Bulgaria Occidental. — A Theracia no tempo dos Imperadores Romanos, dividiu-se em seis provincias: 1.ª Thracia propriamente dita, junto a Macedonia; 2.ª Rhodope; 3.ª Europa onde ficava Bysancio; 4.ª Hemimon; 5.ª Segunda Mefia; 6.ª Scythia Menor, junto da embocadura do Danubio.

V

Venetia (Veneza). — Região povoada pelos gaulezes *Venetos,* que comprehendia o Estado de Veneza e uma parte do Mantuano, do Milanez e do Ferrarez. — Mantua era uma das suas cidades. —

Vloscos — Povos do Lacio, que possuiam Anxur (Terracina) Aspinum (Aspino) Cassinum (o Monte Cassino.)

INDICE

DAS

Materias contidas nos differentes capitulos d'este livro

Erratas mais importantes

Pag.	Linha	Onde se lê	Deve lêr-se
25	14	já mui pouco	já um pouco
27	10	em que prodomina e	em que predomina o
65	9	e mesmo mais apropriada	e mesmo a mais apropriada
70	29	tiram o maior	tira o maior
71	25	Garrette	Garrett
80	10	Artistos	Artistas
87	13	instinto	instincto
105	4	fazem do	fógem do
112	8	pinturo	pintura
121	13	descernir	discernir